LAUXAR

JUAN ZORRILLA DE SAN MARTIN



LA CASA DEL ESTUDIANTE

L A U X A R

JUAN ZORRILLA DE SAN MARTIN



E D I T O

La Casa del Estudiante

1 9 5 5

La Casa del Estudiante no ha querido ni podido permanecer ajena a los homenajes que se tributan a D. Juan Zorrilla de San Martín este año 1955 en el centenario de su nacimiento. Ella ha creído que su contribución más eficiente a la gloria del poeta es ilustrar al público sobre lo que ha sido él mismo en su vida y lo que es la obra que nos ha dejado. Para llenar ese propósito ha parecido lo mejor reproducir las páginas que el mismo D. Juan Zorrilla de San Martín eligió para hacer de ellas el prólogo de sus Obras Completas en los Motivos de Crítica de Lauxar. A ese fin responde la publicación de este librito.

La Casa del Estudiante se complace en manifestar públicamente su agradecimiento al escultor y pintor D. José Luis Zorrilla de San Martín por haber permitido reproducir aquí la magnífica efigie de su padre, el poeta, que es obra suya.

I

"Es la voz de la Patria"... ¿Quién no le ha oído repetir una y cien veces la idea de Carlyle sobre el poeta, expuesta a propósito de Dante, en su obra SOBRE LOS HÉROES Y EL CULTO del Héroe? En Dante — dice Carlyle — hablan los diez siglos mudos de la Edad Media. El poeta formula en palabras de belleza la verdad oculta que vive entrañada en el corazón del mundo, en espera del vidente capaz de llegar a ella y de arrancarla a su misterio para ofrecerla, en toda su dignidad sagrada, a los hombres. D. Juan Zorrilla de San Martín, ya tarde y realizada la mitad de su obra, ha descubierto con admiración, exactamente definida en el libro de Carlyle, su misión de poeta. ¿No fue acaso él mismo el verbo que dio ser y gloria, en el verso imperecedero, al alma de la patria sumida en el silencio y el olvido sobre el sepulcro de la historia? Por él vive para siempre lo que fue un momento; por él hablará en canto perdurable, a las generaciones que se sucedan entre el Uruguay y el Plata, el espíritu

que sopló sobre nuestra tierra y formó en ella un pueblo unánime. LA LEYENDA PATRIA, TABARÉ, LA EPOPEYA DE ARTIGAS son títulos de gloria de la vida genuinamente oriental.

Fue precisamente en una conmemoración patriótica de la Independencia Nacional como se reveló Zorrilla de San Martín en su carácter de gran poeta. Había regresado a Montevideo, tras larga ausencia, en enero de 1878; se hallaba en su primera juventud, contaba sólo veinte y tres años de edad. En mayo de 1879 iba a inaugurarse en La Florida un modesto monumento a la independencia. Fue su autor un brioso italiano radicado en el Uruguay, antiguo soldado de Garibaldi en su patria, uno de los Mil, Juan Ferrari, padre de nuestro compatriota Juan Manuel Ferrari, que erigió en Mendoza al PASO DE LOS ANDES una de las más grandes obras escultóricas del mundo. D. Alejandro Magariños Cervantes, amigo y alentador de Zorrilla de San Martín, presidía la comisión del monumento y de las fiestas proyectadas para su inauguración. En ésta deberían recitarse las poesías patrióticas premiadas en un concurso abierto con ese objeto. Eran ya los últimos días del llamado y Zorrilla de San Martín no había resuelto presentarse al concurso cuando Magariños Cervantes, indignadísimo con

esa abstención, que reputaba personalmente ofensiva para sí, porque el monumento era como cosa suya, lo decidió, casi por violencia, a que preparase una composición.[1] Zorrilla de San Martín, sostenido a fuerza de café, trabajó día y noche, poco más de una semana, en LA LEYENDA PATRIA. Concluída, vio que excedía en algunos versos el número fijado por las bases del llamado; consultó, para saber si esto sería un inconveniente, a Magariños Cervantes, y de acuerdo con sus indicaciones, le dirigió una carta anónima por la prensa, proponiéndole la cuestión; Magariños Cervantes, en su calidad de miembro del jurado, contestó que a su juicio carecía de toda importancia la diferencia de unos pocos versos. Entre tanto el dictador Lorenzo Latorre se había enterado de que entre los concurrentes figuraba Zorrilla de San Martín, que era sobrino de su esposa, y quiso conocer su trabajo; en su nombre, le solicitó el Ministro de Relaciones Exteriores, Dr. Gualberto Méndez que diese una lectura de aquél ante gobernador; pero no consiguió su propósito sino a condición de que también se leyeran en el mismo acto las poesías de los otros concursantes, D. Aurelio Berro, Ministro de Hacienda, y D. Francisco Javier de Acha, secretario del gobernador. El jurado rechazó después la composición de Zorri-

lla de San Martín, porque no se ajustaba a las bases; sin embargo se le invitó a que la recitara en la ceremonia de la inauguración; pero Zorrilla de San Martín declinó ese ofrecimiento. Creía que, no estando dentro del concurso, no debía figurar en la fiesta. La leyó a pesar de todo; lo lo obligó a ello D. Aurelio Berro. Este, premiado en el concurso, visitó a Zorrilla de San Martín, a quien sólo conocía por haberlo encontrado en el Fuerte del Gobierno para la lectura de las composiciones, y le exhibió una carta dirigida al jurado en la que declaraba que, de no admitirse la poesía de Zorrilla de San Martín, retiraría la suya. Zorrilla de San Martín, con muchas instancias y la promesa de leer al público su LEYENDA PATRIA, logró que se conformase al fallo y recibiera el premio. Sansón Carrasco ha contado en uno de sus artículos — COLECCIÓN DE ARTÍCULOS — como fue oída LA LEYENDA PATRIA, junto al monumento, entre explosiones de entusiasmo. Ya se habían recitado las composiciones premiadas de D. Aurelio Berro y D. Joaquín de Salterain; el pueblo, indiferente, había escuchado la declamación con la paciencia de las solemnidades aparatosas y pesadas. Era un día lluvioso; el cielo estaba nublado. Leyeron los versos de D. Aurelio Berro un periodista catalán con el acento agrio

de su provincia, y los de D. Joaquín de Salterain, un joven de voz débil, que el viento apagaba por completo. Cuando le llegó el turno a Zorrilla de San Martín se despejó de pronto el tiempo; se abrieron las nubes y el sol bajó radioso a la multitud, que se reanimó con su luz y su calor. En la palabra evocatoria de Zorrilla de San Martín sintieron todos, vibrante en sus versos, patente en sus imágenes, el sentimiento de la vida nacional, aletargada en la tiranía y, quizás por eso, más grande y más intensa en el despertar de aquel instante. Zorrilla de San Martín quedó desde entonces consagrado poeta de la patria: mientras el pueblo frenético lo ovacionaba, Aurelio Berro, Joaquín de Salterain, Juan Ferrari, todos a una vez, se desprendían sus medallas para colgárselas a él en el pecho; pero no lo consistió el poeta. Entonces, de entre el gentío, una persona desconocida, un inglés, arrancó de la cadena de su reloj una medalla de oro y la hizo llegar a Magariños Cervantes para que la diese a quien mejor la mereciera. No podía ser más clara la intención de ese ofrecimiento inspirado en el entusiasmo del victoreo a Zorrilla de San Martín; sin embargo Magariños Cervantes, probablemente molestado por una ocurrencia que desautorizaba en cierto modo el fallo del concurso, la destinó al constituyente D.

Alejandro Chucarro. Fue necesario que Zorrilla de San Martín acallase las protestas del pueblo con palabras de cordura y de triunfo. ¿Quién mejor que un constituyente, podía merecer una medalla cuando se festejaba la Independencia? El constituyente cedió después la medalla, según cuenta el Dr. Gustavo Gallinal, al sargento D. Tiburcio Gómez, guerrero de la Independencia, único sobreviviente de los Treinta y Tres Orientales.

La recitación de LA LEYENDA PATRIA consagró al poeta en forma solemne y estruendosa. El clamor de la multitud repercutió, por la prensa, en todos los ámbitos del país. Una placa puesta sobre la base del monumento de LA FLORIDA recuerda el triunfo de Zorrilla de San Martín como un fasto nacional. Al cumplir los cincuenta años de aquel acontecimiento (mayo de 1929), el Banco de la República en homenaje y obsequio al poeta, que ocupaba un puesto en esa institución, resolvió costear la publicación de sus obras completas.

El poeta sintió frente a aquel homenaje la insuficiencia de su obra, y quiso dar un testimonio más digno de su patria y de sí mismo. De su descontento surgió la idea, vaga y lejana al principio, después obsesionante, clara, fija, de TABARÉ. Así tomó la patria posesión definitiva del corazón del poeta en una hora de triunfo y de gloria.

Había nacido Juan Zorrilla de San Martín en Montevideo el 28 de diciembre de 1855. Fueron sus padres D. Juan Manuel Zorrilla y Da. Alejandrina del Pozo. Tenía apenas año y medio de vida cuando murió, de veinte y siete años, su madre. Las personas que cuidaron de su infancia —abuela materna y tías— esforzándose por reemplazar en su solicitud con el niño a la madre muerta, supieron despertar y mantener vivo en él el culto de una santa veneración filial. De este modo se entregaba desde sus primeros años a un sentimiento profundo y elevado, sin correspondencia humana ni objeto en el mundo, y acostumbraba su espíritu a la absorción en una idea, al trato íntimo con lo inmaterial y misterioso.

Comenzó sus estudios en el colegio de los Padres Jesuítas establecido en Santa Fe, donde estuvo dos veces pupilo, desde 1865 a 1867 y desde 1872 a 1873, de los nueve a los once años y de los diez y seis a los diez y siete. Entre 1867 y 1872 estudió en Montevideo, primero en el colegio de los Padres Bayoneses, recientemente fundado, y después en la Universidad. Recuerda Zorrilla de San Martín con ternura al rector de los Bayoneses, el P. Juan del Carmen Souberbielle, hombre

de gran virtud y prestigio, a quien todos en la ciudad, desde el presidente de la República hasta el más humilde habitante, conocían y estimaban. Fue casualmente él quien asistió en su muerte al general Venancio Flores, y solía repetir a los alumnos del colegio la escena trágica. El P. Souberbielle era un entusiasta propagandista, en nuestra sociedad, de la obra de evangelización llamada de la SANTA INFANCIA. El personalmente solicitaba a todo el mundo y recogía el óbolo de los suscritores. Así había conocido al general Flores, y así, poco a poco, se unieron los dos hombres buenos en una amistad íntima y cordial. El 1º de febrero de 1868 el P. Souberbielle llevaba, como de costumbre, al general Flores, a su casa en la calle Florida casi esquina Mercedes, el folleto que la OBRA DE LA SANTA INFANCIA destinaba a sus afiliados, cuando vio a la distancia, en la calle Rincón entre Juncal y Ciudadela, un tumulto del que resultó un hombre tendido en el suelo mientras los demás fugaban. Acudió a él para socorrerlo, y vio entonces quien era. Flores estaba aún con vida, cosido a puñaladas, y pudo contestar al P. Souberbielle, que tomándole una mano, lo exhortaba a un acto de contrición, con una mirada fija de inteligencia y conformidad, alimentada con sus últimas fuerzas. Muchos años

más tarde, en 1893, la muerte dejó inconclusa una carta que el P. Souberbielle, radicado en Europa, escribía a su antiguo discípulo Zorrilla de San Martín, entonces Ministro ante Francia y España.

La cultura uruguaya era por los años en que corría la juventud de Zorrilla de San Martín ruidosamente anticatólica. No consintió su padre que sufriese la influencia de un estado semejante. A los diez y ocho años fue enviado a Chile, como ya se había hecho con otros jóvenes de familias católicas, — Carlos y Luis Piñeiro del Campo y Carlos Berro — para que estudiase allí Derecho. Hizo el viaje acompañado por los Sres. Raimundo Larraín Covarrubias y Juan de Dios Vial Guzmán, los mismos que habían traído recientemente de Chile, a causa de una enfermedad, a Luis Piñeiro del Campo.

Durante el primer año de su residencia en Chile vivió en casa de los Padres Jesuítas. Cierto libro que llegó por casualidad a sus manos le descubrió el secreto de un mundo nuevo, de una poesía interior: el libro era HÁMLET; Shakespeare, el gran creador de almas pasionales y secretas, fue quien despertó el alma de Juan Zorrilla de San Martín a la belleza del mundo y de la vida. Conoció también a Bécquer, y en él

aprendió una forma nueva de poesía. A su partida, había dejado en Montevideo una novia, la que cinco años más tarde sería su primera esposa. Estaba solo, o así debía sentirse, en una casa austera y religiosa; sin ningún afecto íntimo de personas cercanas, vivía exclusivamente con el alma en el culto de la madre muerta y en el recuerdo de la novia ausente. ¿No era su vida callada la poesía intensa y profunda de Shakespeare? ¿no estaba su poesía en los versos de Bécquer? En aquellos años (1874 a 1877) Zorrilla de San Martín escribió, como Bécquer, versos y leyendas en prosa.

Con un grupo distinguido de jóvenes chilenos y católicos redactaba LA ESTRELLA DE CHILE y asistía al Círculo de sus colaboradores. Dirigían por turno cada número de la revista dos de sus redactores, y así, con una emulación constante, se obligaban al trabajo. En el Círculo cada asociado leía a los demás sus producciones y escuchaba su juicio sobre ellas. En dos solemnes ocasiones obtuvo Zorrilla de San Martín, fuera de la revista y del Círculo, grandes triunfos: primero en una fiesta de caridad, dada en Santiago, con su poesía *El Dolor;* después, en otra fiesta de Valparaíso en honor de Pío IX, para la que fue especialmente invitado, con su composición *Pon-*

tífice y Rey. A instancias de sus amigos, reunió sus versos de entonces en un volumen publicado en Santiago de Chile, el año 1877, con el título NOTAS DE UN HIMNO. Precede a los versos un prólogo escrito por Rafael B. Gumucio, el compañero de Zorrilla de San Martín en la dirección de LA ESTRELLA DE CHILE. Sus leyendas en prosa no han sido recogidas; habría que buscarlas en la revista citada. Debe mencionarse una de ellas, *El Angel del Guabiyú,* porque su principal personaje es Artigas.

Había en la casa chilena de los Jesuítas cierto padre catalán, de nombre Enrich, autor de una obra sobre la Compañía de Jesús en Chile, que se dedicaba a investigaciones históricas. A él acudía frecuentemente Zorrilla de San Martín en busca de tema y datos para sus leyendas en prosa. No obtenía con facilidad, ni siempre, lo que solicitaba; el Padre Enrich, muy dado a sus tareas, no gustaba distraerse de ellas para suministrar argumento de ligeras composiciones al importuno huésped de la casa. Una vez, sin embargo prometió, con aire de misterio, un relato curioso, y después de hacer esperar días y días la hora propicia para su narración, contó por fin que al sur de Chile había existido entre las tribus araucanas,

una, rara entre todas, como fenómeno antropológico, por el color de sus ojos claros: la tribu de los boroas. Durante la época de la conquista, cierto gobernador español de La Imperial tenía prisionero en la plaza a uno de estos indios de ojos claros. La ciudad fue inesperadamente atacada una noche, al favor de las sombras, por los araucanos, que al retirarse raptaron a la esposa del gobernador. Al día siguiente el boroa prisionero, el indio de los ojos claros, se ofreció al gobernador para rescatar su esposa si se le dejaba libre. La proposición era extraña y hasta sospechosa: muy difícilmente podría el boroa arrancar la prisionera a los indios de una tribu distinta; pero en cambio la libertad de un indio era cosa de ninguna importancia entre los españoles: el ofrecimiento del boroa fue pues aceptado. Salió al campo el indio de los ojos claros y al cabo de algún tiempo regresó a La Imperial con la gobernadora. Había cumplido su promesa. Zorrilla de San Martín no compuso con estas aventuras una de sus leyendas acostumbradas. El indio noble de los ojos claros, capaz de atarse con la palabra al servicio de sus enemigos, se le entró tan adentro por el alma, que acabó por fundirse, con el tiempo, en una sola personalidad con el poeta; y ni aun éste, cuando lo buscó mucho más tarde, supo

distinguirlo de sí mismo. Zorrilla de San Martín no hizo con este asunto una de sus leyendas, porque sintió el argumento con una vida más honda, más intensa, más suya, que la habitual en sus composiciones de ese género: escribió, en verso, un drama. Ya el indio de los ojos claros había ganado mucho terreno en su espíritu: quiso que fuera, como él mismo, oriental. Al sacarlo de su tribu, convirtió la rareza de sus ojos en misterio de concepción y de vida. Tabaré — tal fue su nombre — tuvo ojos azules, porque nació de una española cautiva y de un cacique guaraní: vivió, en la barbarie de los indios, con el alma atormentada de un cristiano. El drama fue aclamado en el Círculo de los colaboradores de LA ESTRELLA DE CHILE; un cómico español célebre entonces, Leopoldo Burón, lo pidió a Zorrilla de San Martín para la escena, y el poeta, a pesar de sus juveniles ansias de gloria, se negó a entregarlo. No estaba satisfecho de su obra; aquel indio metido en su corazón, lo dominaba y exigía, sin precisarla, vagamente, otra cosa, mucho más que la escena de un teatro, algo todavía indefinido, pero inmenso, tan amplio quizá como una patria, tal vez tan hondo y obscuro como una raza y su destino.

Es curioso que Chile, falto de grandes figuras literarias, haya sin embargo suscitado por circuns-

tancias accidentales la inspiración de los dos más grandes poetas del romanticismo y del modernismo en la América Española: a Juan Zorrilla de San Martín le descubrió la reciente poesía becqueriana y le dio la primera visión del indio raro que había de ser el protagonista de TABARÉ; diez años más tarde inició a Rubén Darío en el refinamiento elegante de la escritura "artista" que habría de culminar con PROSAS PROFANAS. Puede todavía agregarse a esto que en Chile concibió y escribió Sarmiento su FACUNDO.

Zorrilla de San Martín volvió al Uruguay con título de abogado, en enero de 1878. En seguida fue nombrado juez en el Departamento de Montevideo, contrajo matrimonio con Da. Elvira Blanco, nieta del constituyente D. Juan Benito Blanco, la novia dejada al partir y amada en la ausencia de cuatro años, y fundó para librar en su patria "las batallas de Dios", un diario católico, EL BIEN PÚBLICO. Gobernaba el país en ese tiempo el coronel Lorenzo Latorre, casado con Da. Valentina González, tía de Zorrilla de San Martín, pero de sus mismos años y unida a él, con afecto de hermana. Zorrilla de San Martín, a pesar de este parentesco, atacó violentamente en su diario la situación política. Desde entonces

hasta la presidencia del general Máximo Tajes (1886), formó parte de la oposición.

En 1879 había quedado Zorrilla de San Martín consagrado poeta con LA LEYENDA PATRIA y empezó a trabajar en TABARÉ. Cuando meditaba sobre lo que podría ser su obra futura, encontró en su alma, lejana y escondida, la sombra fantástica de un indio que lo miraba con una claridad misteriosa en sus ojos azules: era Tabaré, el indio que se había refugiado años antes en su pecho y que desde allí, en el olvido del poeta, había visto con sus ojos y sentido con su corazón, las bellezas y la vida de su patria. Zorrilla de San Martín se propuso escribir una epopeya; la comenzó a fines del año 1879, durante el verano, viviendo con su esposa y su primera hija en una quinta sobre el Paso de las Duranas. Inició su trabajo con la invocación famosa:

Vosotros los que amáis los imposibles
Los que vivís la vida de la idea...

En agosto de 1886 había concluído la obra; pero todavía trabajaba en ella, corrigiéndola, en 1887. Fue impresa en París, lujosísimamente editada por Antonio Barreiro y Ramos, y entregada al público en 1888.

Entre tanto, en agosto de 1879, había publicado un folleto, ¡JESUÍTAS!, en defensa de la causa religiosa, y obtenido en la Universidad, al año siguiente, la cátedra de literatura, que ganó por concurso, del que se retiraron todos sus opositores.

Durante el gobierno del general Máximo Santos (1882-1886) recrudeció en la prensa la actuación de Zorrilla de San Martín, que en 1885, perseguido por conspirador, tuvo que refugiarse en la Legación Brasilera. En vano pidió el Ministro del Brasil, Sr. Ponte ¡Ribeiro, garantías para que su asilado pasara a Buenos Aires en un vapor de la carrera; el Gobierno las negó y fue necesario que el Ministro acompañase personalmente a Zorrilla de San Martín hasta un buque de guerra de su nación, el Imperial Marinheiro, y que éste, exclusivamente para sacarlo de Montevideo, hiciera el 1º de noviembre un viaje a Buenos Aires. Ni con todo esto pudo reputarse segura la situación del fugitivo. Se temió, con algún fundamento, que el Gobierno del Brasil, a requerimiento del nuestro, hubiera transmitido a Buenos Aires órdenes para que el capitán del buque, señor Víctor de Lamare, impidiera allí su desembarco y lo recondujese a Montevideo.

Para frustrar ese intento se decidió que Zorrilla de San Martín se trasbordase a una ballenera pescadora antes de que el buque tocara en costas argentinas; así, cualesquiera que fuesen las disposiciones tomadas, dejaba de estar bajo la dependencia de las autoridades brasileras y quedaba por tanto en libertad.

Esa campaña periodística de Zorrilla de San Martín dio lugar a su destitución de la cátedra universitaria (Decreto de noviembre 3 de 1885).

Zorrilla de San Martín fue entonces revolucionario por primera y única vez en su vida: desempeñó con el Dr. Aureliano Rodríguez Larreta la secretaría del comité que preparaba un levantamiento contra el poder de Santos.

La revolución fue vencida en los campos de El Quebracho por el general Máximo Tajes (marzo 31 de 1886). Un mes después era elegido Presidente D. Francisco A. Vidal, quien al poco tiempo renunciaba ese cargo (mayo 4) y era sustituído en el mismo por el Vicepresidente Máximo Santos. Algunos meses más tarde un atentado contra la vida de Santos, aun frustrado, porque aquél sólo fue herido en la cara, consiguió lo que la revolución, con sacrificios enormes, no había podido: Santos, asustado, cambió inmediatamente de política, y por fin renunció la Presidencia

(noviembre 18), que fue ocupada por Máximo Tajes.

Zorrilla de San Martín seguía aun viviendo en Buenos Aires. En enero de 1887, entre los preparativos de regreso, lo sorprendió en El Tigre la muerte de su esposa; quedaba viudo con cinco hijos de muy corta edad, y casi al mismo tiempo perdió también a su padre.

Cuando Santos abandonó el país después de su renuncia, volvió a él Zorrilla de San Martín. Tuvo lugar por entonces la época próspera de Emilio Reus: todo el mundo se entregaba a las grandes especulaciones financieras: Zorrilla de San Martín puso en ellas y especialmente en EL CRÉDITO REAL URUGUAYO, su fortuna. Como tantos otros se hizo en un momento rico, y como los más, se quedó por fin, años después, sin lo que había ganado en ese tiempo, y sin buena parte de lo que antes poseía como herencia paterna.

En 1887 ingresó como diputado a la Representación Nacional. El Uruguay no había tenido nunca unas Cámaras mejor formadas ni más independientes que las elegidas entonces. Santos en los últimos días de su gobierno (noviembre 4), tal vez con la última esperanza de conservarse en

la Presidencia, había puesto el poder en manos de sus propios contrarios, nombrando para el Ministerio de la Conciliación a los doctores D. José Pedro Ramírez, D. Aureliano Rodríguez Larreta y D. Juan Carlos Blanco. De nada le sirvió esa medida: a las dos semanas el general Máximo Tajes lo reemplazaba en la Presidencia y dejaba a sus Ministros el manejo y la orientación de la política. En aquel momento se operaba un cambio radical en nuestra República: con el despotismo de Latorre y Santos, el gobierno, dirigido por militares, había adquirido el carácter de un personalismo presidencial abusivo y deprimente; el Ministerio de Tajes y las Cámaras constituídas entonces bajo su influencia iban a encauzar nuestra vida política en las normas de un civismo ordenado y verdadero. Esta fue la gran obra soñada y emprendida en aquel momento; ella contó a Zorrilla de San Martín entre sus adeptos más entusiastas. Fue precisamente Zorrilla de San Martín quien sostuvo, contra las contemplaciones legalistas de algunos diputados, formuladas por D. Francisco Bauzá y D. Pedro Carve, la necesidad de impedir que Santos entrase en nuestro territorio y reestableciera en él su dominación antigua; y fue también Zorrilla de San Martín quien prestigió con los mayores bríos la candidatura ci-

vil y patricia del Dr. Julio Herrera y Obes a la Presidencia. Era éste entonces la más alta esperanza, la promesa más firme de nuestra democracia y nuestro porvenir. Cuando Herrera v Obes, preparando su candidatura, invitó a Zorrilla de San Martín, entonces ausente de Montevideo, a una reunión de sus amigos, recibió de éste en contestación una carta en la que declaraba que su concurrencia no era necesaria porque en la cuestión presidencial no había para él un problema que resolver, desde que ya estaba decidido a votarlo, solo o acompañado, el próximo 1º de marzo.

Al terminar su mandato legislativo en 1890, no consintió en ser reelecto, y el año siguiente fue nombrado Ministro Plenipotenciario ante España y Portugal, con misión de representar al país en las fiestas que España preparaba para solemnizar el cuarto centenario del descubrimiento de América. El 25 de mayo de 1889 había contraído segundas nupcias con Da. Concepción Blanco, hermana de su primera esposa. Acompañado por ella y sus hijos, se embarcó para Europa, y residió hasta 1894 en Madrid.

Durante el año 1892 pronunció varios discursos: uno sobre el descubrimiento y la conquista del Río de la Plata en el Ateneo de Madrid

(enero 25), que le valió su título de académico de la Historia; otro, frente al monaserio de la Rábida, el 12 de octubre, aniversario del descubrimiento, sobre lo que el orador llamaba *El Mensaje de América*, es decir su gratitud y obligación a España; en los días subsiguientes de ese mismo octubre habló, contestando un discurso del señor Cánovas del Castillo, sobre derecho internacional, en la primera sesión del Congreso Jurídico Ibero-Americano, y presentó al Congreso Literario una memoria sobre la conservación de la lengua castellana en América. Zorrilla de San Martín era ya perfectamente conocido entre nosotros como orador elocuentísimo; sin embargo hasta entonces no se había revelado en la plenitud de sus facultades oratorias. Gracias a éstas nuestro país, el más pequeño de América y de los menos conocidos en Europa, figuró con su representante, en la conmemoración del centenario, al frente de las demás repúblicas americanas. Alguien ha dicho que Zorrilla de San Martín descubrió en esa ocasión a España la existencia de nuestra República.

No es de extrañar que, ya conocido y apreciado en ocasiones como las precedentes, se le buscara más tarde para que hablase en la fiesta cele-

brada en favor del Dispensacio Alfonso XIII. Pudo en ella decir que la tribuna que ocupaba, ante la más culta sociedad española, en el Teatro Real de Madrid, consagraba reputaciones en el mundo del arte: la de su oratoria estaba hecha.

En el tiempo que sus escasas tareas diplomáticas le dejaban libre, salió a recorrer algunos lugares de España, Italia, Suiza y Francia. De todas partes envió por carta a su esposa, que había quedado en Madrid, su impresión de los hombres y las cosas. A fines de 1893 reunió en un volumen, quitándoles cuanto había en ellas de intimidad y corrigiéndolas —sin duda mucho, contra lo que él dice,— para la publicación, sus cartas de viaje, que fueron después impresas en París, con el título RESONANCIAS DEL CAMINO (1896).

Cuando las legaciones de Francia y España se refundieron en una, Zorrilla de San Martín, encargado de ella, se estableció en París, donde estuvo radicado hasta octubre de 1898. Al presentar sus credenciales al Ministro M. Casimir Perier, cumplidas las formalidades protocolares, pronunció un discurso inesperado en elogio de Francia, que fue cordialmente contestado y le conquistó grandes simpatías personales.

En septiembre de 1896 vino a Montevideo con licencia de seis meses y al cabo de ellos volvió a su puesto con la misión especial de intervenir ante la Santa Sede para que se erigiera un Arzobispado en Montevideo y se crearan los Obispados sufragáneos de Salto y Melo. Asistió en Roma el 19 de abril, como consecuencia de sus gestiones, a la toma del palio del nuevo Arzobispo, Monseñor Mariano Soler; fue obsequio suyo la mitra blanca que éste usó entonces por primera vez.

El 25 de agosto de 1897, el Presidente Juan Idiarte Borda fue muerto en pleno día, entre las tropas y el gentío que esperaban su salida del Te Deum, en medio de la calle Sarandí y a pocos pasos de la calle Cámaras. Este suceso cambió de improviso la situación de Zorrilla de San Martín. Recibió del Gobierno Francés y el Cuerpo Diplomático las usuales manifestaciones de condolencia y protesta por el atentado y las transmitió, con las suyas propias, a nuestro Gobierno. Juan Lindolfo Cuestas, el Vicepresidente en ejercicio, no pudo tolerar que un ministro oriental deplorase precisamente el hecho que por imprevistas circunstancias mejoraba su destino personal. Zorrilla de San Martín, a pesar de su ausencia del país, de su alejamiento de la política y de las

transformaciones operadas en ésta durante siete años, era todavía para el nuevo gobernante el mismo que en 1890 había votado al Dr. Julio Herrera y Obes, a quien ahora perseguía duramente el oficialismo. Sobraba en esto motivo a Juan Lindolfo Cuestas para separar de su cargo a Zorrilla de San Martín, y sin detenerse en consideraciones obligadas, hizo contestar sus condolencias con un simple aviso de cese en las funciones de ministro; ni siquiera se tomó el trabajo de formular en decreto esa medida arbitraria.

Llegado Zorrilla de San Martín a Montevideo, se le confió interinamente, en la Universidad, la cátedra de Derecho Internacional Público, y se puso al frente del diario católico que había fundado, EL BIEN. No atacó en la prensa al Gobierno que tan malamente lo había tratado; fue al contrario, en la esfera de acción muy limitada del catolicismo en nuestro país, el defensor más constante del principio de autoridad y, por tanto, de la situación política. Poco a poco perdió Cuestas su popularidad y su influencia; jamás, el apoyo que le prestó Zorrilla de San Martín. Hubo un momento en que éste pudo llamarse, con verdad e ironía, "el último cuestista". Su adhesión, sin embargo, nunca tuvo por objeto al hombre atrabiliario y

sin rectitud que detentaba la Presidencia, sino a la institución social, al poder público, al orden establecido. Juzgaron mal su actitud los que en ella censuraron, en vez de una política de principios, una posición personal. Desde la época de Tajes, a raíz de El Quebracho, Zorrilla de San Martín ha creído que, salvo casos de extrema gravedad, valen más los malos gobiernos que las mejores revoluciones, y que, en consecuencia, un deber cívico impone a todos el respeto de la paz y del orden, sin perjuicio de la independencia y de la acción verdaderamente útil para refrenar los despropósitos de los gobernantes y garantir a los ciudadanos sus derechos.

Esta convicción debía ocasionarle muy pronto, entre los mismos católicos, nuevos inconvenientes. Durante la primera Presidencia del Sr. José Batlle y Ordóñez, Zorrilla de San Martín, firme en sus ideas y criticando las intemperancias de la campaña gubernativa anticatólica, continuó su propaganda conservadora. Los miembros dirigentes de la Unión Católica, entonces afiliados en mayoría o en su totalidad al partido Blanco, resolvieron que la dirección de EL BIEN pasara a manos de tres personas, y de esta manera hicieron que Zorrilla de San Martín se viese reducido a renunciar toda

intervención en el diario que había fundado y sostenido con celo infatigable en épocas difíciles.

Al mismo tiempo que la Unión Cívica procedía de esta manera contra Zorrilla de San Martín por su respeto a un gobierno liberal, las autoridades universitarias, inspiradas en un sectarismo irreligioso, disponían que se llamase a concurso para proveer la cátedra de Derecho Internacional Público regenteada desde hacía ocho años por aquél. Esta medida contrastó abiertamente con la resolución de esos mismos días que adjudicó en propiedad varias cátedras a otros profesores interinos de la Facultad de Derecho. Fue inútil que se pidiera una reconsideración y que D. Carlos de Castro, gran maestre de la masonería oriental, concurriese enfermo a la sesión del Consejo Universitario para votar a Zorrilla de San Martín; por segunda vez y definitivamente se resolvió el llamado a concurso. La Facultad de Matemáticas confió entonces a Zorrilla de San Martín la cátedra sobre Teoría del Arte.

En octubre de 1903 el Poder Ejecutivo, durante la primera presidencia del Sr. Batlle y Ordóñez, lo había nombrado Jefe de la Sección de Emisión en el Banco de la República; desde entonces fue siempre confirmado, cada tres años, en ese

puesto. Es un empleo que ni le imponía tareas pesadas ni le quitaba libertad y —como él decía— le permitió vivir de la pluma. Solía repetir a sus compañeros de oficina que siempre estaba a disposición del Banco y que, si ocurriera que se le necesitara, no había más que llamarlo por teléfono a su casa. Una vez iba en tranvía a su quinta de Punta Carretas cuando subió al mismo coche una señora que, al tomar pasaje, preguntó por la dirección del poeta en esa localidad. Sin darse a conocer, contestó Zorrilla de San Martín que él la informaría bien porque iba precisamente al sitio. Supo en la conversación que se trataba de una periodista chilena que deseaba entrevistarlo. —¿Con que es usted escritora? —le dijo,— ¿vive usted su pluma? Aquí se cotiza muy bien mi firma — prosiguió, y para demostrarlo sacó de su cartera un billete del Banco de cinco pesos y en él exhibió su firma estampada. De ese modo se dio a conocer a su visitante. Todos los billetes del Banco lucían efectivamente la firma del poeta. El tenía a su cargo la vigilancia de la emisión y el retiro de las cédulas bancarias.

Había publicado en 1900, a instancias del arzobispo Monseñor Mariano Soler, un pequeño libro, HUERTO CERRADO, destinado a recolectar fondos

para el Santuario Hortus Conclusus de Palestina. En 1905 reunió en libro sus CONFERENCIAS Y DISCURSOS, y bajo el gobierno del Dr. Claudio Williman, en mayo de 1907, se le encargó que escribiese una memoria sobre Artigas con las instrucciones convenientes para que los artistas llamados a concurso proyectasen el monumento que hoy se levanta en la plaza Independencia. Tres años más tarde, en 1910, aparecía en dos gruesos volúmenes, como resultado de esa comisión, LA EPOPEYA DE ARTIGAS, que el Estado retribuyó con cinco mil pesos (Ley de abril 16 de 1912). En 1917 se imprimió en Barcelona, corregida y aumentada, una segunda edición de ella.

Con el prólogo de esa edición y otras páginas sobre cuestiones históricas publicó el mismo año 1917 su libro DETALLES DE HISTORIA RIOPLATENSE, al que siguieron EL SERMÓN DE LA PAZ en 1924 y EL LIBRO DE RUTH en 1928. Ya muerto el autor, apareció en 1945 su obra LAS AMÉRICAS con diversos artículos relativos a la guerra europea de 1914-1918. En ella se anunciaba como de próxima publicación LA PROFECÍA DE EZEQUIEL, no impresa todavía actualmente.

Durante mucho tiempo se dijo que trabajaba un largo poema épico sobre Artigas; tal vez tuvo la idea de realizar algún día ese empeño; pero

LA EPOPEYA DE ARTIGAS debió desvanecer aquella primera intención insegura. A quienes lo interrogaban acerca de sus obras en preparación, contestaba entre burlas y veras que estaba entregado por entero a trabajar en las mejores, en sus hijos.

El 25 de agosto de 1925, al cumplirse los cien años de la Declaración de La Florida, el gobierno y el pueblo tributaron a Zorrilla de San Martín un homenaje público en la plaza Independencia, al pie de la estatua de Artigas. De esa manera se asociaba una vez más el poeta a la patria y a su héroe máximo y en él se reconocía una encarnación viva del alma nacional.

Cuando entre hijos y nietos eran en su familia treinta y tres alguien le celebró el número con el recuerdo de los Treinta y Tres Orientales libertadores de la patria, pero estaba para nacer otro nieto que descomponía la cifra augusta, y su interlocutor lamentó en broma la ocurrencia. Zorrilla de San Martín protestó con su ingénita y habitual vivacidad: ¡Cómo! ¿No sabe Vd. —pregunta— que los Treinta y Tres Orientales fueron treinta y cuatro o treinta y cinco o treinta y seis? Porque su lista completa fue siempre algo incierta y sobraron los que pretendieron incluir en ella el nombre de algún antecesor propio que debió o

pudo estar entre los libertadores. ¡La familia del poeta bien podía, pues, llamarse la de los Treinta y Tres Orientales, aunque fuese mayor el número de sus personas! Uno de sus hijos, Antonio, ha publicado un libro de versos, —LA ESCONDIDA SENDA,— que no es inferior a NOTAS DE UN HIMNO. Otro, Juan Carlos, quedó en España en 1898 para recibirse de sacerdote e ingresar a la Compañía de Jesús. Otro es notable escultor y pintor, —José Luis—; ganó una beca de las que el gobierno destina a las carreras artísticas, para estudiar en Europa; es autor de las estatuas AL GAUCHO y a SARANDÍ, de la FUENTE DE LOS ATLETAS, y del mausoleo del arzobispo Mariano Soler, que se halla en la Catedral.

Fue este mismo hijo quien proyectó la casa, de estilo español, que perteneció al poeta sobre la ribera del Río de la Plata, en Punta Carretas. Zorrilla de San Martín había adquirido allí un terreno a poco precio, cuando nadie pensaba que ese punto, unido a Pocitos por una rambla y a la ciudad por el bulevar Artigas, sería uno de los mejores para el veraneo. En él hizo construir primero unas pocas piezas con un mirador diminuto en lo alto, que daba apenas estrecha cabida a una mesa, una silla y una persona. Era casi un problema abrir y cerrar su puerta y su ventana por fal-

ta de espacio. Entre sus cuatro paredes apretadas, fué sin embargo escrita, y rehecha para la segunda edición, LA EPOPEYA DE ARTIGAS. De lo que sobraba del suelo adquirido hizo Zorrilla de San Martín un huerto poco más grande que un pañuelo. Lo cultivaba él mismo, él mismo lo desbrozaba y carpía la tierra para conservarse en el vigor de una buena salud robusta. Hacía diariamente ese ejercicio con la misma ropa que usaba en las calles de Montevideo; sólo se cambiaba el sombrero, porque el suyo, de copa alta, no hubiera soportado en la cabeza las agitaciones del trabajo. Después creció el terreno con unas parcelas adyacentes: una la pagó al municipio en ejemplares de sus libros. Se transformó la humilde casita en casa original y pintoresca bajo la inteligente dirección del hijo artista. De ella trata con afecto y alegría en las primeras páginas de EL SERMÓN DE LA PAZ, donde cuenta como fue hecha de cosas viejas. Hoy tiene a la entrada la puerta de calle que fue de la vieja casa colonial de la familia, levantada por el abuelo del poeta. Empotrado en sus paredes luce un escudo con esta leyenda en su exergo: "VELAR SE DEBE A LA VIDA DE TAL SUERTE QUE VIVA QUEDE EN LA MUERTE". Es el escudo que perteneció a la mansión solariega de la familia en el valle de

Saba y que el Gobierno de España obsequió al poeta. La calle que pasa al costado de la casa se llama Tabaré; el Municipio quiso denominarla Juan Zorrilla de San Martín; pero éste solicitó que se le pusiera, en vez de su nombre personal, el de su obra y fue complacido.

Con setenta y cinco años cumplidos se conservaba Zorrilla de San Martín sano y vigoroso, en la plenitud de sus fuerzas intelectuales. No quería ser viejo, y no lo era; afirmaba que vivía siempre como si la vida apenas comenzara para él. De estatura baja, pero bien proporcionado, andaba a pasos que eran grandes para sus piernas, levantando y bajando con movimientos precipitados el bastón. Tenía siempre la cabeza algo inclinada hacia adelante; su mirada, a causa de esta posición, pasaba junto a las órbitas ciliares como por entre un matorral de cejas. La cabeza era chica y redonda y estaba erizada de pelo rebelde y grisáceo. La frente irregular y un tanto estrecha, los pómulos muy altos, la nariz y el mentón estaban casi en un mismo plano: la cara, vista de perfil, parecía chata. Sus ojos eran obscuros, de un color entre verde y gris; los humedecía constantemente una lágrima y a pesar de que su mirada era inquieta y vivísima, tenían un aire de bondad y dulzura. La nariz, de líneas muy marcadas, se

apartaba apenas del rostro y movía con sorprendente agilidad sus alas muy abiertas hacia los lados. Casi todos sus hijos han heredado estos rasgos fisionómicos: el cráneo redondo, la frente angosta, la forma de la nariz y de los pómulos.

Zorrilla de San Martín conversaba con toda su fisonomía, con las manos, con los brazos, con la cabeza, hasta con el tronco, que avanza y se retira o se inclina y se yergue, con la expresión del pensamiento. Hablaba siempre y mientras hablaba se movía constante y rápidamente. Tenía una voz fuerte y cálida, rica de vibraciones. Tenía una estupenda facilidad de entusiasmo y de palabra; era orador patético de primer orden. Durante veinte o treinta años fueron parte obligada en cualquier fiesta pública, estuvieran ellos o no en el programa, sus discursos o la recitación de su LEYENDA PATRIA.

En las charlas de las reuniones particulares atraía y encantaba con su espontánea locuacidad. Avasallaba a las multitudes compactas cuando se dirigía al público electrizado con su elocuencia efusiva y centellante. Al iniciar un discurso, la sola actitud de recogimiento y meditación que asumía, con la barbilla sobre el pecho, bastaba para dominar a las muchedumbres. A raudales, sin vacilaciones, brotaban de su boca en

seguida las palabras, en amplias frases altisonantes, con arrebatado ímpetu, como las aguas de un torrente caudaloso. Como si lo poseyera un rapto de iluminado, nada lo detenía en su peroración espléndida. Animaba cuanto decía con imágenes que lanzaba al espacio y señalaba con el gesto como si las estuviera contemplando fuera de sí. Era todo él movimientos. En el colmo del entusiasmo se remesaba el cabello, echaba atrás la cabeza, henchía el pecho, levantaba los brazos al cielo con las manos abiertas o los extendía en cruz. Nadie, sino él, hubiera osado ese ademán que en otro menos seguro habría parecido ridículo y en él era, al contrario, subyugante. Lo interrumpían con frecuencia las ovaciones que estallaban con víctores repentinos y largos aplausos. Ni el más ligero rastro de estudio se descubría en su aire de improvisación ocasional. No discutía ideas; despertaba y encendía sentimientos de amor y admiración. Le gustaban mucho las anécdotas y los cuentos; los conocía a millares y los hacía a maravilla.

Murió Zorrilla de San Martín el 3 de noviembre de 1931. Se le tributaron funerales imponentes. Su cuerpo fue velado en la plaza Independencia al pie de la estatua de Artigas. De la casa en que había vivido en la calle Rincón casi es-

quina Treinta y Tres, se le llevó allí acompañado por enorme séquito. Esperaba su paso en el atrio de la Catedral, el arzobispo de Montevideo, monseñor Aragone, revestido con solemne atavío religioso, que rezó un responso desde lo más alto de las gradas a la entrada de la iglesia. Al día siguiente de la muerte dispuso por ley el Parlamento que se rindieran al poeta los máximos honores fúnebres, se guardaran sus restos en el Panteón Nacional y se le erigiera una estatua.

La casa del poeta en Punta Carretas ha sido adquirida por el Estado y transformada en Museo Juan Zorrilla de San Martín. En ese mismo lugar un parque lleva también su nombre y está rodeado por calles que se llaman Blanca, Caracé y D. Gonzalo de Orgaz, como los personajes de TABARÉ. Otras dos calles de las inmediaciones se llaman Tabaré y La Leyenda Patria.

II

Con natural satisfacción se anuncia en el prólogo de NOTAS DE UN HIMNO que antes de aparecer esta primera obra de Juan Zorrilla de San Martín (1877) ya han sido solicitados casi todos sus ejemplares. Cincuenta años transcurrieron desde entonces, sin que autorizara el poeta la reimpresión de aquellos versos de su juventud, hasta que se incluyeron en la edición de las OBRAS COMPLETAS en 1930. Es fraudulenta y clandestina la edición que se da como hecha en Italia con el título PRIMERAS POESÍAS. Bien pudo el autor de TABARÉ y de LA EPOPEYA DE ARTIGAS desdeñar esa producción de su inexperiencia apresurada y confiada. Están muy lejos de la maestría que logró más tarde, con la madurez espiritual, esos vacilantes ensayos de una inspiración más resuelta que segura. A pesar de esto, ellos interesan a la crítica para el mejor conocimiento del escritor. Más que realizaciones acabadas, hay que buscar en ellos tanteos promisores, atisbos iniciales, anticipadas orientaciones.

NOTAS DE UN HIMNO ostenta como epígrafe la primera estrofa de las RIMAS de Bécquer. El pa-

rentesco de los dos poetas no necesitaba, para revelarse, este recuerdo del uno para el otro. Como Bécquer, su modelo, Zorrilla de San Martín canta en versos que, en vez de estar hechos con palabras, quisieran ser lágrimas y suspiros, voces del corazón y de tristeza, lo que sale del alma o llega a ella, de sentido claro y desnudo, sin que la razón trabaje para interpretarlo: una poesía de soledad y de silencio, misteriosa y vaga, para "las almas tristes y las almas solas", como declara su autor:

Hijas del mundo misterioso y vago
son estas notas.
.... comprenderlas puedan
las almas tristes y las almas solas.

(Notas de un Himno)

La inspiración, el arranque poetico, no brota ni de las cosas exteriores ni de las ideas; nace en la intimidad más honda, y llama desde ella, a su retiro penumbroso, la atención del poeta. No sale al mundo, no busca sus bellezas, no corre tras la vida. Le basta el recinto de un alma y, en ella, el calor suave de las emociones sin gesto *(La Inspiración)*.

La realidad sólo entra a esta poesía como recuerdo o como aspiración y, de las dos maneras, por los

caminos del alma. El poeta, replegado en sí mismo, la percibe apenas en las sombras quiméricas que proyecta a su imaginación y en la resonancia que deja en su espíritu. Ni la mira, ni la ve; la siente por una concordancia de naturalezas, cuando se llega a él con aspectos espirituales o cuando se transforma en su mente en cosa de ensueño *(Imposible)*.

La poesía de Zorrilla de San Martín es en efecto pura y totalmente espiritual. Sólo el alma y sus huellas le interesan. Por eso se hunde en el misterio y lo imposible, indiferente al colorido y la belleza plástica, si no encuentra en lo material un remedo o vestigio de su propia esencia en la dulce penumbra del crepúsculo, en la candidez de las mañanas, en la delicadeza sonriente de las flores, en la resignación dolorosa de las hojas marchitas.

No es de sorprender que un temperamento joven e impresionable fuera así ganado por la íntima y secreta influencia en Gustavo Adolfo Bécquer. Este había desnudado la poesía de sus ropajes complicados y aparatosos; apenas si le dejaba un cendal flotante y vago de palabras aéreas sobre el misterio de la emoción confesada. Era en España el descubrimiento de la poesía más tierna del romanticismo. Zorrilla de San Martín no co-

ció a Bécquer: aprendió en sus versos sencillos el modo que más convenía a la sensibilidad lánguida y triste de la última generación romántica. Llegó hasta sentir insuficiente la ideal pureza de las RIMAS, y le reprochó a su autor que el adoloramiento muelle que cantan proviniera de una aspiración insatisfecha de goces sensuales *(Bécquer)*: Zorrilla de San Martín exigía una espiritualidad más elevada y ensordecía a las voces y los ecos de la tierra para arrobarse mejor en *El Himno del Cielo.* Algo en éste le revela, sin embargo, que no es ajeno a los hombres y a su mundo; porque sus estrofas, humedecidas en lágrimas y estremecidas en quejas, piden compasión y consuelo. Tiene el don ingenuo del llanto y el culto romántico del dolor.

No espera ni desea que en el mundo cesen, con el dolor y con el mal, todas las lágrimas; tampoco cree que en la muerte un reposo definitivo haga imposible el remedio de los padecimientos humanos; confía, como buen católico, en las reparaciones de ultratumba, y piensa que el grito del sufrimiento injusto se anegará como una nota en las armonías sublimes de la justicia y la misericordia de Dios. Siente el horror cristiano de nuestra vida terrenal dichosa; le repugna el contento entre las miserias y las culpas de sus semejantes, y venera el dolor; bendice el sufrimien-

to que purifica al alma de sus contaminaciones y la prepara a los deliquios divinos. El dolor, que *El Himno del Cielo* es una nota, es toda la grandeza y poesía del mundo; canta en el aura del ocaso, en el susurro del ave y de la hoja, en el silencio del bosque y de la noche; es la canción de toda la naturaleza y no la oyen los hombres *(El Dolor)*.

Hay en la poesía de Zorrilla de San Martín una tristeza que no es amarga, porque no brota de un mal irreparable, sino serena y delicada, porque descansa en la seguridad de una dicha infinita y es anhelo de ella. ¿Qué importan las espinas del camino al corazón esforzado que las ofrece en testimonio de afección y espera que al final de la jornada se conviertan en rosas? Esa tristeza sin desolación tiene la dignidad de un sentimiento religioso. Ella preserva al alma de los halagos vulgares, y la mece, por encima del mundo y de los hombres, desligada de intereses mezquinos, en una contemplación extática. Es la tristeza del que se siente aislado en un vacío, sin sufrir el dolor de una pérdida, del que lleva en sí un tesoro de ternura inempleada, del que desbordante de cariño filial, ni aun guarda el recuerdo vivo de la madre muerta en sus primeros años.

Clama el poeta por la madre que no ha cono-

cido, con efusión sentimental y blanda, como si lo envolviera en halagos de consuelo el mismo sentimiento de su orfandad que no ha sufrido el desgarramiento desesperante de la separación y sabe adormecerse en la dulzura plácida del sueño, (*¡Madre mía!* y *No era un sueño*).

Exaltación religiosa del espíritu hacia la inmaterial pureza del ensueño, y honda pero suave tristeza del alma insatisfecha en su condición terrena, y consolada, ya con la esperanza de una felicidad divina, ya con la sola excelsitud de sus aspiraciones y su esencia: he aquí los dos elementos de esta poesía Zorrilla de San Martín, que debe a Bécquer su forma desnuda y algo o mucho de sus tendencias sentimentales, pero no todo, porque en las NOTAS DE UN HIMNO alcanza un grado más alto de elevación en la espiritualidad, sin perder nada en su interés humano.

Zorrilla de San Martín ha encontrado para las efusiones íntimas una expresión trasparente y vaga que se disuelve y desaparece en el instante mismo en que nos transmite la emoción o el pensamiento. Es una forma sencilla, tal vez trivial, e insuficiente para la idea que intenta representar, pero nada a lo menos pesa en ella como un recargo, ni la desvía del propósito del poeta con un adorno. Generalmente es directa; a veces sin

embargo se desenvuelve con la vida propia y libre del símbolo. Las imágenes en esta poesía merecen una consideración especial. Por un efecto de oposiciones y concordancias entre su significado y su materialidad, Zorrilla de San Martín logra como una transmutación de la materia a las substancia del espíritu. Así dice de una visión que se presenta al genio.

Hollando el éter, sin mover sus átomos,
Resbalando en la sombra sin herirla...

(Bellini)

o mezclando las cosas de la naturaleza y del alma, funde en un solo sentimiento indefinible el cielo, la luz, el lago, el bosque y la ilusión:

Y al beso de una noche de misterios,
el lago, el bosque y la canción despiertan

(La Luna)

¡Luz! ¡Cuánta luz! El corazón del bosque
arde empapado y sumergido en ella...

(El Bosque)

Junto a las composiciones de índole becqueriana, hay en NOTAS DE UN HIMNO otras, probablemente más antiguas, de arrebato oratorio y carácter social. En ellas el poeta, en vez de replegarse en recogimiento silencioso, se entrega al tumulto

de los hombres como campeón de Dios y de la patria. Son varias las poesías religiosas que acreditan una fe arraigada y activa. Zorrilla de San Martín jamás ha vacilado en este punto, jamás ha sufrido la inquietud de una duda; su profesión de fe católica, el *¡Credo!*..., canta la sumisión de los mundos, que en el milagro se inclinan, quebrantando las leyes, a la divina voluntad, y los efectos entrañablemente humanos del cristianismo, la hermandad del dolor y la sonrisa, del martirio y de la gloria. La religión cristiana con la aceptación incondicional de cuanto supone el catolicismo, pero sobre todo con el espíritu de bondad sencilla y de impenetrable misterio de su parte evangélica y humana, llena todos los actos públicos y la poesía entera de Zorrilla de San Martín. Su religiosidad parece, en efecto más sentida y misteriosa que razonada; proviene toda del EVANGELIO y de la tradición familiar y debe muy poco o nada a la teología. En el folleto ¡JESUÍTAS! dice: "Fui católico ferviente por tendencia generosa, por recuerdo dulcísimo y por profunda convicción". Ha discutido contra sus impugnadores, la religión que profesa, ha razonado sobre ella inteligentemente; pero no es una verdad de la inteligecnia lo que en él sirve de base a la aceptación del cristianismo: es el sentido íntimo de su vida espiritual.

"Todos ésos han creído: — escribe refiriéndose a los que en Lourdes han dejado el testimonio de algún milagro, — todos han amado algo evidentemente digno de amor: lo ideal, lo alto, la esperanza.

"¿Cómo puede existir un hombre iluminado por el sol que consagre su vida a arrancar, a los que la poseen, la esperanza? ¿De quién puede haber recibido esa triste misión? ¿es del cielo o del infierno?

"¿Qué daño puede hacer a ese hombre la fe de los demás?

"Es ésa una pregunta que me he hecho muchas veces.

"Hoy, al hacérmela una vez más, junto a la gruta de Lourdes, miraba yo a la Virgen extática e inmóvil, que junto a su rosal silvestre, difundía en su torno la fe que hace milagros. Las miradas de los desgraciados la envolvían como en una red de hebras de luz, y el aire que la circundada parecía santo, porque estaba lleno de dolor resignado.

"En Lourdes, al lado de la Virgen, *el dolor es feliz.*

"Yo no presencié otro milagro; no los necesito tampoco, gracias a Dios; pero ése solo me basta para poder afirmar que anda algo divino en torno de la gruta de Massabielle".

(RESONANCIAS DEL CAMINO)

Zorrilla de San Martín ha definido perfectamente, de acuerdo con las enseñanzas de la teología, es cierto, pero sin que parezca en sus palabras más que una expansión del espíritu, el secreto de su fe:

"¿Recordáis señores, la frase aquella del Maestro, en el Evangelio de San Marcos: "Ayuda mi incredulidad"? Era un padre desgraciado, como lo recordaréis, que había traído ante el Salvador que pasaba, su hijo poseído por un espíritu mudo; el pobre padre le pedía su amparo. Jesús le dijo: "Si puedes creer, todas las cosas son posibles para el que cree". Y el padre le contestó llorando: "Yo creo, Señor; *ayuda Tú mi incredulidad*".

"¡Ayuda Tú, mi incredulidad!

. . . .

"Pero ¿es realmente un mérito personal, señores, digno del tributo que me ofrecéis, el haber recibido de Dios ese don inapreciable de la fe, que constituye nuestro tesoro, nuestra gloria, nuestra dicha?

"Os he citado antes una frase inmensa del Evangelio. Otro recuerdo de la misma índole baja, no sé de dónde, en este momento, y se posa en mi memoria: es el del ciego de Jericó. ¿Lo recordáis. ¿Estaba sentado cerca del camino pi-

diendo limosna; oyó tropel de gente que pasaba, y preguntó que qué era aquello. Cuando le dijeron que era Jesús Nazareno que pasaba, el hombre ciego comenzó a gritar: "Jesús, hijo de David, ten misericordia de mí..." Y a pesar de los que querían hacerlo callar, seguía gritando el desgraciado con más fuerza: "¡Hijo de David! ¡Hijo de David!"

"¿Recordáis entonces a Jesús, señores? ¡Qué hermoso! ¡Qué grande! ¡Qué bueno! ¡Oh, el Hombre Dios! Se detuvo, — "¿Qué quieres que te haga?" — dijo al hombre sin luz. Y éste le respondió: — "*Señor, que vea*".

—"Ve... Tu fe te ha hecho salvo".

"Y el ciego vio, — dice el Evangelio, — y seguía a Jesús, glorificando a Dios.

"¡Qué hondo es todo esto, señores! ¿No sentís, como yo, que esas palabras divinas pasan como un escalofrío al ras de vuestra carne?

"¡Que vea! ¡Que vea! Eso es la fe, señores, eso es la fe: anhelo humilde y sincero de luz en el hombre: luz de Dios, palabra de Jesús de Nazaret, que abre nuestros ojos.

"Líbreme Dios de afirmar, señores, que no hay en el acto de creer un acto de nuestro libre albedrío; sin eso la fe no sería obligatoria y, menos,

meritoria. Sí; hay en nosotros, el grito del ciego, la plegaria, el clamor al Hijo de David; pero ¿qué es, señores el grito del ciego, al lado de la palabra de Cristo: "Ve".

"La fe, señores, es para el alma, lo que el aire para los pulmones: es necesario hacer algún esfuerzo de nuestra parte, es verdad, para respirarlo. Pero ¿qué es ese esfuerzo si se le compara con la presión que hace el aire mismo para penetrar en nuestros pulmones y encenderlos de vida?

"La razón humana, señores, el acto libre del que anhela ver es el pequeño movimiento de inspiración hacia el cielo: pero la fe es el aliento, es el espíritu, es el Verbo de Dios que penetra en nuestra alma y hace en ella la luz, le trae mensajes misteriosos, evidencias imprevistas que se abren en ella como estrellas fijas, claridades boreales que se levantan en los horizontes y nos marcan la eterna ruta del Norte.

"Y dice el libro sagrado: "Tú niegas al orgullo del sabio lo que revelas a la humildad de los pequeños."

"Dejadme, pues, señores, colocarme entre los pequeños; dejadme humillar ante Dios y ante vosotros, al sentir vuestros aplausos a mi fe, a fin de no exponerme a perder con un acto de orgullo, esa

fe que vosotros festejáis en mí, y que no es sino un don gratuito de Dios, un reflejo de su gloria, un soplo luminoso de su infinita misericordia sobre el pedazo de barro de mi corazón".

(CONFERENCIAS Y DISCURSOS. *A los amigos*)

Esta efusión íntima hacia algo superior que responda a las necesidades insatisfechas por falta de objeto o de posibilidad en la tierra, es el principio de su religión y el fondo constante de su más honda poesía.

Las composiciones religiosas y patrióticas, por lo mismo que se inspiran en cosas exteriores, de sentimientos colectivos, son menos personales y características del poeta. Ellas conservan huellas patentes de los maestros más conocidos. Zorrilla de San Martín, que es todo lo contrario de un clásico, se ha apropiado la manera sentenciosa de D. Manuel J. Quintana y ha sabido demostrar que no deslucían sus expresiones originales ni aun junto a las de un modelo preclaro. Con todo, lo que más interesa es descubrir, entre los versos de escuela y entre las deficiencias ineludibles de una producción de ensayo, los primeros aletazos del gran ímpetu lírico y patriótico, inseguro todavía, pero ya perceptible, que ha de sublimar después al cantor nacional en su apoteosis glo-

riosa. ¿No es la voz de LA LEYENDA PATRIA la que suena, arrebatada y férvida, en la estrofa inicial de *¡Patria mía!?*

El Poema de las Hojas y *El Tiempo* contienen ya mucho, aunque todavía vacilante, del espíritu de TABARÉ. La primera de esas poesías canta en la naturaleza una vida oculta de amor y de ilusiones; la segunda realiza con la vieja figura de Cronos un emblema de carácter sagrado y mitológico que opone, a las horas que pasan, la eternidad que las espera. En ambas la intención transcendente del poeta se adueña de las cosas, las penetra con su idealismo y hace de ellas una imagen, un símbolo, de lo que sueña o presiente el alma entregada a sí misma. Convierten esas composiciones lo exterior en expresión subjetiva; son indudablemente becquerianas; pero al mismo tiempo algo indefinido en ellas denota la presencia de otro poeta que tiene, a pesar de su evidente impericia para traducirla, una concepción más delicada, más secreta, más íntima. Bécquer no habría dicho jamás:

Al beso de una noche de misterio,
El lago, el bosque y la ilusión despiertan.

(La Luna)

Lo más hondo y característico de TABARÉ está en los versos de *No era un sueño* y particularmente de *Buscándola.*

En *El Angel de los Charrúas* el poeta ha creado, para representar a la raza exterminada que había de cantar en su "epopeya", un fantasma con formas de india, intangible y transparente, hecho de "luz con vida", del que dice que es

Un espíritu sin nombre
Formado por la unión íntima
De las furias del salvaje
Y de la calma divina.

En este ser condensa, toda la raza charrúa, y como obsesionado por la idea incomprensible de su destino, que fue desaparecer del mundo cuando llegaba el momento en que podría mejorarse, a cada paso la llama

El último ¡ay! inocente
De una raza que murió.

Termina la composición con una estrofa que no tiene el movimiento brusco de quien desecha de su cabeza una idea para librarse de ella, sino el pausado del que baja el mentón hasta el pecho, sumido en una meditación amarga:

¡Cayó una raza inocente!
¡Sin dar un paso hacia atrás,

Dobló la bronceada frente!
¡Cayó una raza inocente
Para no alzarse jamás!

La concentrada atención del poeta sobre el trágico destino de la raza charrúa, su interior aislamiento de huérfano y su nostalgia de enamorado ausente, el vago idealismo de su espiritual exaltación son los elementos, ahora dispersos, vacilantes, confusos, de una poesía que se ensaya y no acaba de precisarse y definirse en NOTAS DE UN HIMNO. Aparte, en el drama inédito hecho con el relato del P. Enrich, figura el indio de ojos claros y alma capaz de verdad y sacrificio. Todo eso está en esbozo; de ello saldrá más adelante la gran obra de Zorrilla de San Martín. El drama dará la acción de TABARÉ; de NOTAS DE UN HIMNO, saldrá algo o mucho del espíritu y del fondo misterioso que animan y envuelven la "epopeya".

III

La Leyenda Patria no es, contra lo que promete su nombre, la narración épica de nuestra historia nacional De ésta sólo tiene rápidas enunciaciones que desaparecen disipadas en el vivo arrebato del poeta. La composición es toda lírica, de ese lirismo colectivo y patriótico propio de todo un pueblo, como nacido de sus tradiciones y de sus glorias. En ella el asunto y los sentimientos fundamentales son, no por cierto extraños al poeta, pero independientes de su personalidad. Da el primero la historia tal como la imaginación popular concibe el pasado a través del tiempo. Brotan los segundos naturalmente de los hechos mismos acondicionados a esa idealización instintiva de la memoria. Ni en el asunto ni en los sentimientos fundamentales de La Leyenda Patria deben pues buscarse las manifestaciones o los indicios de una originalidad personal.

El poeta recorre, o más bien abarca en una mirada, nuestra historia, y no cuenta lo que ve, no describe, no enumera: canta, se desborda en pa-

labras de abatimiento, de esperanza, de triunfo, de paz, de trabajo, a medida que su espíritu visionario se detiene en las épocas de opresión de guerra, de victoria, de libertad y soñada o entrevista democracia. La pasión es tal, ante el desarrollo tumultuoso de los acontecimientos, que le permite apenas una alusión relampagueante a ellos, y a veces nada más que la pronunciación de un nombre. Por eso nuestro patriarcal historiador Isidoro De-María juzgó necesario aclarar con notas ilustrativas las imprecisas referencias del canto y en ellas consignó sucintamente los grandes momentos nacionales que el poeta evoca en su rapto lírico.

El mismo Zorrilla de San Martín ha confesado que aun no conocía bien nuestra historia cuando la cantaba en LA LEYENDA PATRIA. Su instrucción, como realizada en el colegio de Santa Fe, era argentina, y él sólo sabía por tradición de familia lo que estimó esencial y más importante para su trabajo. "Yo mismo —escribiría más tarde— con toda mi generación de la segunda mitad del pasado siglo abrimos el alma al sentimiento patrio en aquel período que llamaremos de los Treinta y Tres e Ituzaingó. Artigas se oía como se sienten, entre dos ráfagas de viento, las voces que éste

apaga."* Su padre, Juan Manuel Zorrilla, había servido a las órdenes de Manuel Lavalleja, hermano del jefe de los Treinta y Tres Orientales y uno de éstos. Era pues ineludible que un precedente de esta categoría y la opinión dominante en el espíritu público de la época impusieran al poeta la interpretación oficial, que aún prevalece entre nosotros, sobre el propósito de la Cruzada Libertadora de 1825. Adviértase que el monumento a la Independencia Nacional, si bien se inauguraba el 18 de mayo, aniversario de la batalla de Las Piedras ganada por Artigas contra los españoles, celebraba en cambio principalmente la Declaración del 25 de Agosto de 1825, hecha por la Asamblea de La Florida. Zorrilla de San Martín, como entonces y aun ahora todos o casi todos, ve en los Treinta y Tres Orientales un pensamiento vivo de libertad nacional soberana, y hace por lo tanto de ellos el motivo central, el corazón de LA LEYENDA PATRIA.**

---

* LA EPOPEYA DE ARTIGAS, Artigas muerto, IV.

** Acerca de lo que fue y lo que significa la Declaración de Independencia hecha por la Asamblea de La Florida vale la pena conocer a lo menos las siguientes publicaciones: 1° *La fecha de la Independencia Nacional* por Vicente T. Caputi, San José, sin año; 2° *Por la Verdad Histórica* del mismo, San José, 1923; 3° *Investigando el Pasado* del mismo, Montevideo, 1923; 4° Artículos del dia-

De la gesta heroica de Artigas contra la dominación de España y Portugal mencionada brevemente al principio de su canto con tono luctuoso, pasa el poeta en seguida a la empresa de los Treinta y Tres, que llena en raudales y torrentes de elocuencia el amplísimo desarrollo de la composición. En Artigas señala el propósito inicial de nuestra libertad frustrado por la derrota. En los Treinta y Tres glorifica el esfuerzo victorioso que hace de un pueblo subyugado por la conquista extranjera un pueblo libre y soberano.

Ya había ensayado en *¡Patria mía!* de NOTAS DE UN HIMNO su inspiración patriótica con estro arrebatado. Ya tenía formado el gusto romántico de las imágenes vagas y flotantes. Ya estaba hecho a la exaltación, al entusiasmo ardiente, al fervor desbordante del idealismo. La ocasión solemne que se le deparaba con el monumento erigido a la Independencia Nacional no podía menos que encender en su pecho el ímpetu extremo que hinche y sublima toda la LA LEYENDA PATRIA. Sabía que el pueblo congregado en La Florida para rendir

---

rio *La Mañana* de los días 1°, 2, 3 y 4 de octubre de 1935, por el mismo; 5° *Lección de Historia de los años* 1824-1828, a los Blancos y Colorados, al Ejército y a la Instrucción Pública, de Pedro Riva-Zuchelli, y 6° *La Fecha de la Independencia de la República Oriental del Uruguay* por el mismo, Montevideo, 1931.

culto a la patria iba a escucharlo. La magnificencia del asunto y del momento lo dominaba y lo concitaba al mismo tiempo. Trabajaba su espíritu la más alta ambición del poeta: cantar dignamente a la patria, igualar con la gloria del canto la gloria del heroísmo. ¿No decía Homero que los grandes hechos se raelizan para que los poetas los canten?

Acudieron a su memoria los más nobles y egregios cantores, en lengua española, de la patria, la guerra y la victoria, Manuel José Quintana, Juan Nicasio Gallego y José Joaquín Olmedo entre los muertos, y Gaspar Núñez de Arce entre los vivos. Ellos le sirvieron de ejemplo, pero no de modelo; de ellos recibió el incentivo necesario para su obra. Los tuvo muy presentes, pero no los copió ni los imitó siquiera. Supo ser, con el tema común a todos ellos, nuevo y personalísimo en la concepción y en el estilo.

Hay sin duda en LA LEYENDA PATRIA unos pocos recuerdos precisos de la poesía anterior; algunos ecos de ésta resuenan confundidos en aquélla, pero no rompen la armonía del conjunto ni amenguan el mérito de la composición como notas discordantes que se destacan; más bien al contrario, identificados con la obra de Zorrilla de San Martín, hacen patente en ésta una grandeza que no

desmerece de la más alta poesía conocida. José Joaquín Olmedo habría tenido a honra que uno de sus versos repercutiera en

...el fragor de las solemnes horas
que escucharon la voz de la batlla.

Gaspar Núñez de Arce no hubiese podido quejarse de que se repitiese con sus palabras la comparación que él había recogido, para sus versos, de un proverbio antiquísimo. Manuel José Quintana y Juan Nicasio Gallego, sorprendidos ante el tumulto de una imaginación no menos potente que la propia y mucho más libre, hubieran podido aprender cuanto gana el pensamiento, a cambio de la perfección equilibrada, en el arranque del entusiasmo sin freno. Andrés Bello habría querido mostrar como nuestro poeta que

en el riel de la idea, electrizado,
muere el espacio y vibra el pensamiento.

Colma, en efecto, y desborda los cuatrocientos versos actuales de LA LEYENDA PATRIA una inspiración impetuosa y concentrada, sin desmayos, de súbitos y febriles transportes, que se eleva por momentos a la sublimidad y se desenvuelve en amplios períodos oratorios o se condensa en nerviosísimas sentencias con igual maestría.

El canto en su forma definitiva, tal como fue

corregido y como hoy circula, se abre con una promesa de gloria:

¡Es la voz de la Patria!... ¡Pide gloria!
Yo obedezco a esa voz...

La nerviosidad frenética rompe y corta el verso en locuciones breves, de sentido y repercusión inabarcables. No compone el poeta una personificación visible y tangible de la patria: misteriosamente la oye, como subyugado, sin verla. ¡Qué lejos estamos de aquel artificio gastado y frío que intentaba animar con formas físicas a las entidades morales! La voz de la patria suena para el alma del poeta en el silencio religioso de la expectación anhelante. Pide gloria: el poeta, poseído, transportado, obedece a la patria que lo llama, que lo elige y así lo consagra y lo hace suyo.

De los recuerdos removidos en la memoria del poeta, brota primero una visión desolada y sombría de estrago y de muerte. Lloran quejumbrosos, bajo el cierzo, los sauces del Uruguay, que antes vibraron con las auras de los campos de victoria en "Las Piedras" y el "Cerrito". La cindadela "del que fue Montevideo" espera desnuda, inerme, trágica, en su noche afrentosa.

¡Todo mudo en redor... Campos ciudades...!

Es el cuadro horroroso de la derrota y la ruina que sucedió a las guerras de Artigas contra el es-

pañol y el portugués. Sobre él pesa una majestad dolorosa que enaltece con valor de cosa espiritual los restos y las cenizas de la grandeza abatida y del esfuerzo agotado.

¡El patrio corazón ya no palpita!

El poeta, que ha entonado una lamentación angustiosa al desastre y la destrucción de las primeras esperanzas nacionales, estalla en imprecaciones de ira contra el oprobio del yugo extranjero aceptado y sufrido. Su pecho no sabe gemir con miedo; en su boca la queja indignada se convierte en apóstrofe, se hace protesta y creec en incitación de guerra. Nunca la palabra del hombre fue más intensa, más viril, más concentrada que en estos versos de Juan Zorrilla de San Martín:

¡Y un pueblo alienta allí!... ¡Y en esa noche
vive en esclavitud un pueblo!... ¡Y vive!

¿Y es la patria de Artigas la que vierte
lágrimas de despecho,
teniendo aun sangre que verter?

¡Oh, no; no puede ser! ¡Pueblo despierta!
¡Arranca el porvenir, de tu pasado!

Grande y buen romántico, gusta Zorrilla de San Martín de los contrastes violentos y rápidos, que dan relieve y hacen más impresionantes las ideas

y las imágenes. De la noche tenebrosa en que yace la memoria de Artigas, pasa el cantor repentina, instantáneamente a una aurora espléndida que enciende en luz y claridad radiosa al cielo y a la tierra y despierta ecos de vida en el río y en la selva. La diana del día que amanece anuncia a la Cruzada Libertadora de los Treinta y Tres Orientales. No estaba muerta el alma de la patria: ella palpita, heroica y denodada, al unísono, con treinta y tres latidos, que van a propagarse a todo su cuerpo y van a levantarlo con la voz de Dios que cabalga sobre los hombros de la tormenta. El poeta, enardecido, con el pensamiento de los Treinta y Tres Orientales, clama en frase que define la esencia misma del patriotismo por el encadenamiento de las generaciones sucesivas y la unión fraternal de los hombres nacidos en la misma tierra:

¡Ellos tus hijos son, son nuestros padres,
patria de mis hermanos, patria mía!

Es la guerra de nuevo, pero esta vez la guerra victoriosa. Ya suena avasallador y triunfante

¡El himno con que mueren los tiranos!

La Declaración de la Independencia en La Flo-Florida y las batallas de Sarandí e Ituzaingó son tres relámpagos de gloria en los versos fulminantes y fragorosos. Tras ellos, "en la tarde tranquila del

presente" Zorrilla de San Martín vaticina un porvenir de paz y de prosperidad fraternal.

Héroes y proezas, victorias y desastres, cuanto llega de la tradición histórica a LA LEYENDA PATRIA es en ésta sólo motivo épico de apasionado lirismo oratorio. Es una elocuencia que se desenvuelve sin desmayos, desde el primero hasta los últimos versos, con el empuje y la violencia formidables del mar tempestuoso. El lamento que llora la dominación extranjera se transforma de pronto en grito de guerra, que pide, como la enseña de los Treinta y Tres, o libertad o muerte. Con la guerra de la liberación, estalla el himno triunfal que sigue con alas de victoria, en vuelo vertiginoso, el choque de las armas sobre el suelo patrio reconquistado al enemigo. Esa apoteosis, como las bravías olas de la tormenta que se remansan y aquietan sobre ancha playa abierta, acaba en salmo de paz con augurios de ventura para el porvenir prometido a las más grandes esperanzas.

Nada en el motivo y los sentimientos de la composición era privativo o particular del poeta. No hay en toda la América española un rincón donde la independencia de la patria no haya podido producir un canto igual y sin embargo nadie, sino Zorrilla de San Martín, lo ha realizado, porque sólo en él estaba el germen que, arraigado en ese

terreno de todos, era capaz de crear esa obra de vida y belleza. José Joaquín Olmedo había cantado sobre el Pacífico la libertad de su patria americana con el empaque y el artificio del clasicismo algo venido a menos y gastado; Zorrilla de San Martn ha cantado la de nuestra patria oriental, junto al Atlántico, con el empuje sin norma de la imaginación romántica. Son las dos voces más altas de la poesía patriótica en América. En el canto de Olmedo revive con esfuerzo un gusto ya casi agotado; en Zorrilla de San Martín, más próximo a nosotros en el tiempo, alienta, no sin vacilaciones e insuficiencias todavía, una alma nueva.

Lo singulariza una inclinación marcada a lo que es indefinido, fluctuante u oscuro. Así, cuando personifica a la patria, según se ha dicho antes, no la plasma con figura corpórea y visual: la oye y le habla, pero no la ve. El pasado luctuoso de la esclavitud y la derrota se le convierte en "sepulcros abiertos" de los que salen sombras visionarias y es noche de "amargas horas" que vaga en la margen de un río. Identifica, al contrario, la cruzada heroica de los Treinta y Tres que libertarán

de la opresión extranjera el suelo patrio, primero con el alba, en seguida con la aurora y finalmente con el pleno día que

destrenza su abrasada cabellera
y salpica de luz el horizonte.

Imagina en los sauces "llorosos" arpas "mudas" o "dormidas" en el tiempo del oprobio, que despiertan, cuando por fin estalla la guerra liberadora,

por impalpable mano arrebatadas
para entonar en la selva
los no aprendidos salmos inmortales.

Representa el abatimiento de la patria en "lirios pálidos y yertos" que brotan "entre las grietas de las tumbas", al frío (o al calor) del suspiro de la muerte". Son imágenes y expresiones características de su manera ambigua entre lo material y lo espiritual "la faz de los sepulcros", "la noche del olvido", "el sueño de las tardes", "el secreto de la niebla", "la libre aurora del eterno día".

Adopta el poeta en LA LEYENDA PATRIA una forma libre y varia en la extensión de las estrofas, en la cadencia de los versos de once y siete sílabas y en la distribución de las rimas, y así produce una armonía de tono majestuoso y enérgico o vago y blando, que responde naturalmente a la índole del asunto y a la emoción que lo embarga,

y es al mismo tiempo del pensamiento y de la palabra.

Contiene la composición muchos versos dignos, como los ya citados, de los mayores poetas. Su medida, fija en el número del verso, parece que se acorta o se alarga con la agitación o la serenidad. El se quiebra y divide cuando la pasión conmueve con brío intenso el ánimo:

¡Y un pueblo alienta allí! ¡Y en esa noche
vive en esclavitud un pueblo!... ¡y vive!

Otras veces la satisfacción de la esperanza lograda, la seguridad tranquila se explaya en la frase con una amplitud que dilata y ensancha el movimiento del ritmo y abre la rima en una resonancia que la prolonga. Así, cuando ante el cuadro del levantamiento nacional contra el extranjero dominador de la patria, muestra como a éste lo acecharon los espectros pavorosos
y poblaron sus horas agitadas
las visiones de muerte atropelladas.

No es La Leyenda Patria una composición para lecturas silenciosas y análisis críticos muy atentos. Examinada detenidamente, punto por punto, es fácil descubrir en su estructura deficiencias de concepción y en su estilo excesos de retórica. Ella fue hecha para recitada a cielo abierto a multitudes

compactas. Sólo sabe todo lo que ella vale quien la haya oído en boca del poeta, que era estupendo orador, de voz potentísima y rica en los tonos de todas las emociones, y de actitudes y ademanes los más imponentes y espontáneos

Solía repetir Zorrilla de San Martín que LA LEYENDA PATRIA, más que una obra literaria, es un hecho histórico. Aludía de este modo a sus imperfecciones y a su transcendencia. Durante unos treinta años ella fue, en las ceremonias públicas y en las escuelas, una excitación continua y permanente del sentimiento patrio, pero ahora está casi del todo olvidada. Ya no tiene la patria en nuestro pueblo olvidadizo el culto de amor y veneración que se le rendía hace medio siglo, cuando en vez de una democracia provechosa y aprovechada, ella era una madre que imponía y recibía sacrificios de acción cívica, de sangre y de vida. Hasta el nombre de "orientales" han perdido casi todos sus hijos, que hoy se llaman "uruguayos", con denominación que no conocieron nunca los próceres de nuestros tiempos heroicos.* Hasta los

---

* "Jefe de los Orientales", y no de los "uruguayos" fue llamado Artigas. "Orientales", y no "uruguayos" llama a los naturales de nuestra tierra el Himno Nacional. ¿Será inútil recordar que, según el Dr. Luis Caviglia, quien primero llamó "uruguaya" a nuestra República fue un militar extranjero de baja graduación y mulato?

colores de la bandera nacional se ven ahora cambiados, lo mismo en las casas particulares que en las oficinas públicas. El delícado azul-celeste de las cuatro franjas aparece sustituído por un azul oscuro, más económico, según se dice, porque resiste mejor la acción de la intemperie.

IV

Es TABARÉ, apesar de LA EPOPEYA DE ARTIGAS, la obra maestra de Juan Zorrilla de San Martín. En ella ha trabajado unos ocho años, — desde fines de 1879 hasta 1887, — y aun más, si se quiere tomar en cuenta la gestación obscura que precede por fuerza a la labor puramente literaria en el desarrollo de un gran poema. Ya en Chile, por el año 1877, estaba Zorrilla de San Martín en posesión de los elementos principales que formaron ese libro. Sabemos que allí compuso bajo la influencia de un relato histórico hecho por el P. Enrich, con el mismo argumento de TABARÉ y hasta con su propio nombre, un drama en verso. Tenemos además en NOTAS DE UN HIMNO, publicadas entonces, tres puntos capitales del futuro poema: un hondo sentimiento de orfandad alimentado con el recuerdo vago de la madre muerta, la preocupación obsesionante del destino charrúa y un idealismo que penetra la naturaleza y en ella descubre una vida misteriosa de realidades superiores.

Después del triunfo clamoroso obtenido con LA LEYENDA PATRIA, decidió Zorrilla de San Mar-

tín realizar una gran obra nacional. Quería responder así, dignamente, a la acogida ovacionante que se le había tributado. Debió detener y fijar muy pronto su atención en la raza charrúa, que era tenida por natural del Uruguay, que había luchado valerosamente sin rendirse nunca, sin someterse o mezclarse a los europeos y que había sido bárbaramente exterminada. ¿No era ella acaso la más genuina encarnación del país? ¿no había en su destino trágico toda la grandeza heroica de la epopeya? Recuérdese la última estrofa de *El Angel de los Charrúas:*

¡Cayó una raza inocente!
¡Sin dar un paso hacia atrás,
Dobló la bronceada frente!
¡Cayó una raza inocente
Para no alzarse jamás!

¿RAZA inocente? A Zorrilla de San Martín, providencialista, católico, lo inquietaba el misterio de esos pobres indios que vivieron siglos en el territorio inmenso de América, privados, por su aislamiento, de la fe cristiana, y que, apenas llegada a ellos la predicación de la verdad religiosa con la conquista española, desaparecieron acabados por la guerra y por la persecución despiadada. ¿No eran, como sus opresores, hijos de Dios redimidos por la sangre del Gólgota? ¿Qué había

sido para ellos Jesús en el mundo? De esta manera, un problema teológico penetraba y conmovía la existencia del indio y enaltecía su destino hasta hacer de él un designio inescrutable de Dios. Disponía ya el poeta de cuanto necesitaba como esencial para infundir a su trabajo alientos épicos: la raza charrúa, extinguiéndose en la defensa de su libertad sobre el suelo patrio, pondría en juego la voluntad de Dios, el más denodado heroísmo humano y la belleza de la tierra oriental. Sobre ese fondo enorme de grandeza y de misterio, compuso una delicada historia de amor y dolor inventada con lo más noble de sí mismo: con la nostalgia de su madre perdida en la infancia y con el atónito deslumbramiento de toda su alma ante el misterio del amor que despierta la inocencia de la mujer ideal.

TABARÉ no es un poema improvisado; tiene antecedentes remotos y su ejecución ha sido lenta. Su autor confiesa que le ha consagrado "muchas de sus pocas horas libres" y agrega que durante varios años ha tenido en el protagonista un compañero "inseparable y bueno".

Veamos, en sus líneas principales, el argumento, para estudiar en seguida la obra. Tabaré, de ojos azules, entre indios de ojos negros, es un mestizo, hijo del cacique charrúa Caracé y de una española a quien los primeros castellanos desembar-

cados en tierra oriental dejaron abandonada, en una sorpresa de los indios. Magdalena bautiza a su hijo Tabaré: le infunde en su niñez, con la oración cristiana, un principio de vida espiritual, y muere. Transcurre el tiempo; al cabo de muchos años los españoles se establecen en un villorrio junto al río San Salvador. Una guerra perpetua entre los conquistadores y los charrúas va lentamente acabando con los indios: ya han muerto sus mejores caciques y no le queda a la tribu más que su agonía. D. Gonzalo de Orgaz manda en jefe la plaza: tiene consigo a su esposa Da. Luz y a su hermana Blanca, de tez morena y ojos negros, "profundos hasta el alma. Tabaré, apresado por los españoles, entra al villorio; ve a Blanca y sin distinguirla bien del recuerdo borroso que de su madre conserva, se enamora de ella; resistiéndose a sus propios sentimientos, lucha desconcertado entre el odio de su raza, enemiga de los españoles, y una adoración purísima que mezcla y confunde en Blanca sus reminiscencias de hijo. Tabaré pasa ante los soldados por loco; no habla, huye de todos, vaga por la noche, duerme con los ojos abiertos. Una noche lo sorprenden y cierran entre ellos los soldados, creyéndolo un fantasma; acosado y sin armas, el indio se defiende desesperadamente, a la sombra de unos árboles, contra sus

ataques, y está ya para caer, agotadas sus fuerzas, cuando un misionero, el Padre Esteban, llega hasta el grupo y detiene a los soldados. Al día siguiente D. Gonzalo, que no quiere violar la amistad antes jurada con el indio, sospechoso de él por sus velas y rondas nocturnas, lo devuelve a su anterior libertad, con prohibición de que se acerque al pueblo. Los indios de la tribu, mandados por un cacique nuevo, Yamandú, atacan repentinamente, de noche, a la población española. Aquél ha querido apoderarse de Blanca, y por eso ha lanzado el malón sobre el villorrio; la ha encontrado, y se la lleva a los bosques, donde espera junto a ella que vuelva de su desmayo. Blanca al despertar rompe en un grito; ve a su lado al cacique Yamandú; se contrae, se crispa; oye después a sus espaldas ramas que crujen, pasos que avanzan; de pronto dos rugidos, el choque de cuerpos desplomados en tierra, un grito que se ahoga, y por fin el silencio. Es Tabaré que oyó a lo lejos el grito de Blanca y corrió en su busca: ha estrangulado a Yamandú; pero ella no lo sabe; no ha mirado hacia atrás; no ha visto la lucha, ni sabe su fin; siente cerca a alguien que vela: es Tabaré. Tabaré la conduce en sus brazos hasta el villorrio. D. Gonzalo, aturdido y fuera de sí con la desaparición de Blanca, al ver al indio con ella, corre a él, y teniéndolo por su raptor, lo mata.

Esta es en esqueleto la fábula del poema. Hay con ella en el libro de Zorrilla de San Martín, dos cosas más: el teatro y el fondo de la acción, la naturaleza del Uruguay y la raza charrúa. La naturaleza da al poema su colorido; el destino de la raza charrúa lo llena de un misterio trágico, y Tabaré derrama en todo él un sentimiento indefinible de intimidad melancólica y dulce. Todo se funde en una armonía perfecta y concurre, a su modo, a imprimir en el conjunto un sello, un carácter de rara originalidad con vida propia.

La acción es lo suficientemente sencilla para que, dicho esto, no quede en ella cosa alguna que observar. Comienza con la niñez de Tabaré que ocupa el Libro Primero, sigue en el Libro Segundo con su cautiverio dentro del villorrio, y concluye en el Libro Tercero con los cuadros de la vida india, el malón y las últimas peripecias del protagonista. Entre el Libro Primero y el Segundo la narración se interrumpe durante largo tiempo; Tabaré es en aquél un niño a quien su madre lleva todavía en brazos y aparece en el otro ya con más de veinte años. *

---

* Han pasado más fríos que dos veces
Mis manos y mis pies

dice Tabaré de su edad en el Libro II, Canto III, parte IV. ¿No son cuarenta años? Zorrilla de San Martín asegura sin embargo que su protagonista sólo cuenta unos veinte y nadie

En el Libro Tercero se produce una interrupción de otro orden: nuevamente se corta el relato; pero no es el tiempo, sino una extensa descripción de algunas costumbres indígenas, lo que suspende la narración concerniente al protagonista. Mientras éste va, al caer una tarde, desde el pueblo, de donde es arrojado, hasta la sepultura de su madre y en ella permanece absorto durante la noche, los indios celebran el funeral de un cacique, eligen al que debe reemplazarlo, preparan y llevan un ataque a los españoles. El poema vuelve después a la fábula central y sus personajes, con el rapto de Blanca y la inesperada intervención de Tabaré, que la salva.

Las referencias propiamente históricas en el poema son ajenas a su parte primordial. La época es imprecisa y apenas menos que indiferente a su desenvolvimiento. Entre los personajes sólo en la lista de los caciques muertos suena algún nombre conocido. Y sin embargo en la obra hay una verdad que comprende el detalle y el conjunto en lo que ambos encierran de más hondo y firme, verdad humana y poética, extraña a las contingencias del azar y de las circunstancias. Todo

---

puede saberlo mejor que él. Compárese con lo que se dice de la edad de Caracé en el Libro I, Canto I, parte IV, y de Abayubá en el Libro II, Canto I, parte V, sobre la manera de contar el tiempo atribuída a los charrúas.

cuanto el poeta dice del suelo patrio y de la raza charrúa es verdadero; todo cuanto imagina es idealmente lógico y posible.

Se han criticado por falsos a Tabaré y sus amores, y por borrosos e inconsistentes a los demás personajes. Se ha dicho que un indio formado en la barbarie de su tribu salvaje no sería capaz de la elevación y la pureza que Tabaré manifiesta en todo y especialmente con Blanca. Es, en efecto, muy probable que no haya existido entre los charrúas ningún indio como Tabaré. Carecemos absolutamente de una tradición precisa sobre los indígenas; no es, por tanto, posible buscar en ella los rastros de un personaje como aquél. Tampoco podrían explicarlo, puesto que él es un mestizo, los datos que se tienen sobre los charrúas. Lo que de éstos se conoce está sepultado en algunos libros raros, difíciles de encontrar; Zorrilla de San Martín asegura que ha recogido para las invenciones de su poema todo cuanto esos libros conservan sobre la raza desaparecida*; pero ha tenido que valerse de su sola imaginación y de su alma para crear a Tabaré. Basta comparar a éste

* Es sorprendente que cien años después de muertos en París los últimos charrúas, el antropólogo Paul Rivet haya podido descubrir en los archivos de Francia referencias absolutamente ignoradas y, por su puesto, ajenas a *Tabaré*, sobre algunas particularidades y costumbres de aquella raza, (Revista de la sociedad *Amigos de la Arqueología*, tomo IV, Montevideo, 1930).

con los otros indios de la obra para advertir su rareza en la diferencia radical de sus caracteres.

El retrato físico de los charrúas y el de Tabaré están hechos a hoja seguida en el poema. Después de una batida vuelve D. Gonzalo al frente de sus arcabuceros, al villorio, con un grupo de indios. Tienen todos, al andar, movimientos ágiles de tigre; marchan con la cabeza baja, doblada sobre el pecho, la frente estrecha adornada con un erizamiento de plumas, el pelo caído en largas crenchas lacias; no miran jamás a cara descubierta, ni alzan la voz para hablar; en los ojos negros se les enciende de pronto una luz de víbora; su rostro impasible, de pómulos abultados, parece triste y siniestro, pero no transparenta ningún cambio de emoción. (El poeta les atribuye dos rasgos que tal no tuvieron: dilatada nariz y labios grandes).

De entre la cuadrilla prisionera se desprende un indio que es distinto a los otros: tiene los ojos claros y el semblante misterioso; algo indefinible revela en él otro espíritu, y hay como un vértigo en su actitud de sonámbulo: es Tabaré, que ha visto por vez primera a Blanca y recuerda a su madre muerta. (Libro Segundo, Canto Segundo, partes IV y V).

Las diferencias de orden moral entre el protagonista y sus hermanos de tribu son fácilmente dis-

cernibles. Su existencia ha sido más o menos la misma, pero en Tabaré las costumbres salvajes esconden, hasta a sus propios ojos, sin aniquilarlas, una inquietud de ansias y descontentos inexplicables, y una impresión indeleble de sus primeros años.

Tabaré no se pinta el rostro ni tiene el labio atravesado con el signo de los guerreros como los otros indios; su cráneo y sus ojos denuncian otra raza. Es hijo de un cacique sin embargo; es un mestizo raro; ha nacido de una española, única esclava de estirpe europea entre los indios de condición salvaje. Lo engendró la barbarie en el dolor sin esperanza y resignado de una alma solitaria y puesta en Dios: tendrá por eso el descontento de su propia vida y el ansia de un algo incomprendido y misterioso.

De su madre recibe el fecundo y santo riego del bautismo, — cosa importantísima para el poeta católico; — de ella aprende la ternura y la compasión:

—¿Quién lleva, pobre madre, tantas lágrimas
Hasta el mismo silencio de tus sueños? —

y por ella conoce la efusión de toda su alma en el rezo:

—La oración que despierta en mis auroras
Y se duerme conmigo cuando duermo; —

de su boca ha escuchado las más dulces palabras maternas cantadas en este mundo (Libro Primero, Canto Segundo, parte X).

La muerte de su madre lo deja solo, a la melancolía amarga de su íntima extrañeza, a sus aspiraciones sin objeto, a su absorción misteriosa. Así vive muchos años, de los que nada se nos cuenta. Cuando ve a Blanca y encuentra en la mirada de sus ojos negros la transparencia de una alma hermana de la suya y en su tez el color de su madre, repentinamente la ama con toda la pasión confusa de su vida entera; porque siente de pronto colmado lo que en su pecho quedó vacío, sin que nadie ni nada lo ocupase, con su orfandad falta de caricias y llena de recuerdos. Tabaré no se transforma junto a Blanca, no cambia de naturaleza; sin ella hubiera sido un indio triste, inquieto, agobiado bajo el peso inútil de una alma inempleada. Blanca es, para él como la realidad en que se funde y materializa un recuerdo vago y lejano, el norte que, sin comprenderlo él, imantaba su vida. Esto es lo que no supieron ver los que censuran en el enamoramiento del indio una transfiguración instantánea. Toda su infancia arrullada con los maternos cánticos cristianos, sus días sin cariño, sus noches en desvelo prepararon lentamente su amor religioso a Blanca. Por eso al verla por primera vez,

La mira absorto, fijo, con el labio
Inmóvil y entreabierto;
Parece interrogar algo invisible,
A sí mismo, a su sombra, a su recuerdo.

Diríase que alumbra sus pupilas
El cercano reflejo
De algo como una aparición radiosa
Sensible sólo para el indio enfermo,

....

Que arde en el alma y llega hasta los ojos
Y con la otra visión se funde en ellos.

Y después, siempre al cruzar junto a ella, baja los ojos y pasa casi huyendo.

Es que cierra los ojos, y no obstante,
Ve la imagen de Blanca entre los velos
De una aurora confusa, imperceptible,
Que ilumina el nacer de sus recuerdos.

¿Es ella la que flota en su pasado?
¿Es la blanca visión de sus ensueños?
A una mujer tan blanca como aquélla
Oyó cantar los cánticos maternos.

El indio siente confusión ignota;
Vacila, tiene miedo;
Busca a la niña y huye al encontrarla;
Huye de la ilusión y del misterio.

Blanca se interesa por él con lástima; lo contempla asombrada; pero no es una curiosidad, sino la compasión de la desgracia, una atracción de misterio, lo que la arrastra hacia el indio. Por fin rompe con el encanto de su voz el distanciamiento que entre ellos ponía la actitud de Tabaré.

Así pasaba Tabaré aquel día
Frente a la virgen que, con dulce acento,
—¡Vaya el indio con Dios! ¿Por qué así corre?—
Dijo por fin, —¿le infundo algún recelo?

El se detuvo, sin alzar la frente,
Cual llamado a lo lejos,
Cual si la voz tardara largo espacio
En ir desde el oído al pensamiento.*

La voz de la espoñola
Descendió al alma del salvaje enfermo,
Y en ese abismo despertó la vida,
La queja, el grito de dolor y el tiempo.

El indio alzó la frente; miró a Blanca
De un modo fijo, iluminado, intenso .
Había en su actitud indescifrable,
Terror, adoración, reproche, ruego.

---

* Compárese con la misma idea de Bécquer en *La Promesa*: "... después de largo espacio y como si las palabras hubiesen tardado todo aquel tiempo en llegar desde sus oídos a su inteligencia".

En las palabras de Tabaré, desordenadas y tumultuosas, y por eso, algo confusas, — no lo bastante claras a lo menos para los que naturalmente seducidos por la poesía, ponen poca atención en su más íntimo sentido, — está descifrado el enigma de su amor puro como una adoración religiosa. Tabaré encuentra en Blanca al ser que encarna las aspiraciones inconscientes de toda su vida; más aún, ve en ella un recuerdo lejano y flotante y no consigue distinguirlo, a pesar suyo, de la realidad que tiene en su presencia. Blanca es una imagen de su madre, y él se empeña vanamente en separar la una de la otra. Se resiste al encanto que lo seduce en la niña de la raza enemiga y lo atrae hacia ella con la ternura dolorosa que siente por el recuerdo de su madre muerta.

La miró un breve espacio,
Y señaló su rostro con el dedo,
Cual si del fondo obscuro de su alma
Envuelto en luz brotara un pensamiento.

—Era así como tú... blanca y hermosa;
Era así como tú,
Miraba con tus ojos, y en tu vida
Puso su luz.

. . . .

Hoy vive en tu mirada transparente
Y en el espacio azul...
Era así como tú la madre mía,
Blanca y hermosa... ¡pero no eres tú!

....

¡Dile al charrúa que esos ojos tuyos
No son los que en sus sueños ve flotar!

Dile que no es tu raza
La que vierte esa tenue claridad
Que en el alma del indio reproduce
Aquella luz de su extinguida hogar;

....

¿Por qué has de arrebatarme mis recuerdos
Y vestirte ante mí de su color?

Tabaré ha sentido claramente que en su alma Blanca se funde con los recuerdos de su madre esfumados en el tiempo; también ha visto que todo adquiere ante ella sentido en su existencia: ruidos y formas que lo llamaban en sus soledades con las alas del jilguero, con las risas de las aguas, con las voces del viento, bajo los velos de la niebla, todo la anunciaba a su rededor; todo infundía en el pecho del indio una necesidad de ternura sin esperanza de consuelo ni consciencia de deseo. Tabaré no cambia, pues, junto a Blanca; era antes sin ella lo mismo que es ahora a

su lado; no ha existido el milagro de una transformación repentina.

Pero con Blanca o sin ella ¿es acaso posible un indio como Tabaré? La pregunta sólo puede admitirse en quienes no han leído o comprendido el poema. Tabaré vive en sus páginas: basta abrirlas para verlo. "Yo he visto a mi imposible charrúa de ojos azules" — dice el poeta. Todos podemos verlo: Tabaré está vivo con la única vida que le conviene, con la vida del arte y la poesía, más duradera y profunda que la vida efímera de los hombres.

Blanca forma con él, en términos que no admite comparación de importancia con los otros personajes, el grupo central del poema. Blanca no tiene la consistencia contraria al ensueño que la vida diaria y vulgar presta a las personas. Nada se nos cuenta sobre sus ocupaciones y pasatiempos. No sabemos como se viste, como se calza, como se peina, como se atavía, como llena las horas largas de sus días en la soledad primitiva y tosca del villorrio español plantado en tierra oriental. No podemos imaginarla más que en actitudes afectivas. Es como una aparición flotante y aérea; es un fantasma de ternura, que parece la sombra apenas de una mujer de Shakespeare. Goethe supo

crear un tipo femenino admirable por su doble encanto de realidad y poesía: Carlota, Margarita, Dorotea viven en los quehaceres ordinarios de la existencia femenina y son al mismo tiempo la representación más acabada de cuanto en la mujer contribuye a formar ese ideal impreciso que los poetas cantan y los hombres adoran en los libros y destruyen en su casa. Shakespeare tendió siempre a representar a la mujer sólo por su parte más honda y alada, o sutil si se quiere; procuró únicamente darle el encanto de la poesía y le quitó para ello mucho de los detalles de la realidad material. Blanca está vagamente hecha a la manera de Shakespeare. Cuando Zorrilla de San Martín la presenta no insiste más que en sus ojos para mostrar en ellos la transparencia de su espíritu. Sus ojos son negros, "profundos hasta el alma". Ella

...en la tierra en que una raza expira,
Es la nota con alas
Que, mezclada a un acorde moribundo,
De gritos de dolor hará plegarias.

El Uruguay, al verla en sus orillas,
Palpitaba en sus aguas,
Y temblaba en los juncos, y en la arena
Dejaba notas, quejas y palabras.

El astro que pasea las colinas,
Con su dulce mirada
Seguía a la española, que en la tarde
Paseaba tristemente por la playa;

Y buscaba sus ojos cuando sola,
Sentada en la barranca,
Quedaba confundida en las tinieblas
Que sus esbeltas líneas esfumaban.

Parece que este mundo americano
A aquella niña aguarda
Porque en sus ojos brillan sus estrellas,
Porque su viento pueda acariciarla,

Porque sus flores tengan quien recoja
La esencia de sus almas,
Y las corrientes de sus grandes ríos
Quien oiga y ame sus canciones vagas.

Conocemos ya el primer movimiento de compasión que experimenta Blanca por el indio. Ella lo busca a pesar de su retraimiento, y lo detiene con palabras de confianza y amistad. Cuando, en su conversación, como asomada desde el umbral de nuestro mundo al misterio de un horizonte desconocido, descubre en Tabaré, con los recuerdos de la infancia, el culto de una madre, maravillada

ante esa revelación, pregunta con infantil candidez e insospechada profundidad.

¿Sabes, Luz, que ese salvaje
Amó a su madre? El mismo me lo ha dicho.

Enamorada sin saberlo, sale después sola, a despedir al indio expulsado del villorrio, y se llega hasta él con un ramo de margaritas en la falda y las huellas de un llanto reciente en el rostro; pero lo encuentra demundado, torvo; asustada, se acoge al P. Esteban, que acompaña a Tabaré, y pronuncia dos frases iguales a las mejores del mejor poeta. La sorpresa que su presencia inesperada suscita en el misionero, la hace entrar en sus propios sentimientos con su ingenuidad inocente y temerosa de culpa:

—Venía a consolar su desventura,
Y no más... ¿Hice mal? No lo pensaba.

—Pero ¡qué tarde!
¡Qué tarde es ya!*

exclama en seguida. No lo había notado hasta entonces: entregada, sin ninguna atención para las

---

* Compárese con la pregunta preciosista de Romeo enamorado de Rosalía y sorprendido por la hora después de haber vagado antes del alba por el campo, suspirando por su desdeñosa amada: "¿Tan joven es el día?"

cosas exteriores a sus pesares íntimos, el tiempo había transcurrido insensible para ella, y el choque de sus naturales impulsos de bondad con la actitud huraña del indio y con el asombro del P. Esteban, la volvía bruscamente a la realidad del mundo y de la hora.

Todavía otras veces, hacia el final de la obra, se transparenta en Blanca por actitudes y frases shakespearanas, igualmente sencillas y naturales, el fondo íntimo de su ser. Yamandú la ha llevado consigo al bosque; ella está sobrecogida, aovillada en el suelo, tiene las rodillas y la cabeza apretadas con sus brazos; espera del salvaje una afrenta peor que la muerte. De pronto oye a su espalda el ruido de una lucha, pero no vuelve la cabeza, no mira, no se atreve a saber lo que ha pasado; porque no quiere conocer su suerte. Tabaré está a su lado; va a salvarla. Después de un primer instante de ofuscación pasajera, Blanca se repone y pide al indio que la lleve a sus hermanos, que le enseñe a lo menos el camino:

—Aunque ves que desnudas y con sangre
Se resisten mis plantas
A sostener mi cuerpo, no lo creas.
Aun puedo caminar una jornada.

Deshecha, sin fuerzas, confía para vencer las fatigas insuperables, en la esperanza que la ani-

ma de nuevo y la resucita. Tabaré no responde; está inmóvil; más que un hombre es un espectro; lo oprime el presentimiento de su fin cercano y contempla en Blanca el misterio indescifrable de su vida. Ella es la "virgen de su ensueño dulce", la que en su alma ha despertado, en lo remoto de su infancia, sus recuerdos maternos, y con ellos y sus impresiones nuevas ha puesto en su existencia de salvaje el tormento de un amor puro, entre filial y religioso, sin palabra que lo revele y sin noción que aun a él mismo se lo explique. Tabaré no contesta; Blanca entonces teme, no ya por su virginidad como antes, sino sólo por su vida, y como Desdémona, que también amó a un hombre de otra raza, se dispone a morir rezando:

—Déjame entonces, Tabaré, que rece
La oración de la noche; pronto acaba;
Y moriré en silencio
Si tengo que morir...

En el grupo de los personajes españoles, ni D. Gonzalo de Orgaz, ni Da. Luz, ni los soldados requieren especiales consideraciones; pertenecen al segundo o tercer plano de la obra y son apenas lo que era necesario para que en Tabaré, en Blanca y en los charrúas se mostrara lo que el poeta se ha propuesto. El ha querido que D. Gonza-

lo, hidalgo y valeroso, representara el sentir varonil que no teme al indio y que está dispuesto a recibirlo en su trato y amistad a condición de que responda lealmente a su buen acogimiento, mientras Da. Luz, timorata y recelosa, encarna el horror instintivo del salvaje y rehusa, espeluznada, todo trato con él. Dice D. Gonzalo:

¿Y qué? ¿Tiene algún crimen?
¿No lucha por su hogar y por su patria?
¿No defiende la tierra en que ha nacido,
La libertad que el español le arranca?

. . . .

Yo probaré en ese hombre si se encuentra
Capaz de redención su heroica raza.

A lo que Da. Luz contesta sin reflexión, ciegamente:

Esa estirpe feroz no es raza humana.

Blanca abre ingenuamente su pecho al indio por compasión y humanidad; D. Gonzalo, prudentemente, lo somete a prueba; Da. Luz nada quiere saber con él. Entre ellos figura el P. Esteban,

Encarnación de aquellos misioneros
Que del reguero de su sangre hacían
La primer senda en medio del desierto,

Y marcaban el sitio
Hasta el cual penetraba el Evangelio,
Con el cadáver solo y mutilado
De algún mártir sin nombre y sin recuerdo.

El P. Esteban es interesante como tipo de religioso al gusto de Zorrilla de San Martín, puramente evangélico, y sobre todo porque en su espíritu se formula y agita el problema que constituye, según queda ya indicado y se verá en seguida, la idea madre de TABARÉ.

Meditaba el anciano
Los destinos secretos
De aquella pobre raza moribunda
Que el abismo atraía hacia su seno.

Miraba el Crucifijo,
Símbolo dulce del amor eterno;
Interrogaba a sus cerrados ojos
Y a su labio expirante y entreabierto,

Y entonces recordaba
Al indio de ojos de color de cielo;
Miraba en él su estirpe redimida
Y el clarear de un horizonte nuevo.

. . . .

El fraile meditaba, meditaba
Con desolado empeño.

Cuando creía su ilusión cumplida,
Tocaba lo imposible y el misterio.

El destino de la raza charrúa: he aquí el verdadero motivo del poema. Zorrilla de San Martín nos invita en la *Introducción* a que le sigamos

Hasta saber de esas historias
Que el mar, el cielo y el dolor nos cuentan,
Que narran el ombú de nuestras lomas,
El verde canelón de las riberas,

La palma centenaria, el camalote,
El ñandubay, los talas y las ceibas:
La historia de la sangre de un desierto,
La triste historia de una raza muerta.

. . . .

De aquella raza que pasó desnuda
Y errante por mi tierra,
Como el eco de un ruego no escuchado
Que, camino del cielo, el viento lleva.

Nos promete el poeta:

Todo lo de la raza: lo inaudito
Lo que el tiempo dispersa,
Y no cabe en la forma limitada,
Y hace estallar la estrofa que lo encierra.

Ha quedado en mi espíritu tu sombra,
Como en los ojos quedan
Los puntos negros de contornos ígneos
Que deja en ellos una lumbre intensa...

¡Ah! no, no pasarás como la nube
Que el agua inmóvil en su faz refleja;
Como esos sueños de la mediña noche
Que en la mañana ya no se recuerdan:

Yo te ofrezco ¡oh ensueño de mis días!
La vida de mis cantos, que en mi tierra
Vivirán más que yo... ¡Palpita y anda,
Forma imposible de una raza muerta!

Juan Zorrilla de San Martín ha querido escribir en TABARÉ la epopeya de la raza charrúa.

Su obra tiene, sin embargo, un tono elegíaco permanente. El mismo dice de ella que es una elegía cuando la ofrece a los que supone oyentes de su canto:

Seguidme juntos a escuchar las notas
De una elegía que, en la patria nuestra,
El bosque entona cuando queda solo
Y todo duerme entre sus ramas quietas.

"Yo llamaba a la epopeya — dice en una nota. Quien me ha respondido no lo sé. He escrito la respuesta en este libro.

"¡La epopeya! oigo exclamar al tratadista de retórica y poética. ¡La epopeya, con un salvaje obscuro por protagonista y con un caserío y una selva por teatro! ¡La epopeya en verso asonantado y sin octavas reales!

"¡Oh, adoradores de las venerables tradiciones de forma! Yo, que venero al viejo padre Homero, yo, que no concibo el arte sin la *belleza de la forma,* no creo, sin embargo, que esté dogmáticamente establecida la *forma de la belleza.*

"Inoculad el espíritu épico en un organismo literario hermoso, y habréis realizado la epopeya.

"¿No existen epopeyas dramáticas? ¿No se ha llamado epopeya al QUIJOTE, a LA VIDA ES SUEÑO o a los cantos de Osián?

"La epopeya no es una forma literaria; lo que la caracteriza es el agente que imprime movimiento e impone desenlace a la acción.

"¿Y lo maravilloso? se me dice. Precisamente lo maravilloso en la epopeya es la desaparición de la voluntad humana como agente de la acción, a fin de que ésta sea movida por una fuerza superior.

"Y cuando la criatura desaparece, no hay término medio: tiene que aparecer el Creador.

"La encarnación de sus leyes misteriosas en los sucesos humanos se llama creación épica."

En la *Introducción* confiesa igualmente que ha querido infundir en su obra "el ser de la epopeya".

Estas pocas palabras suyas han promovido, cuantas veces se ha estudiado el poema, la cuestión de su índole, de su naturaleza, o de su clasificación como se ha dicho con desprecio entre nosotros. No se trata, desde luego, de un tema de la mayor importancia; pero no es tampoco un vano ejercicio de encasillamiento, simple tarea de meter la obra en una especie de cajón intelectual, en el cajón de las epopeyas o en el de los poemas heroicos. El asunto así encarado pierde todo interés razonable. Con una u otra etiqueta, en uno u otro cajón, TABARÉ será siempre lo que es, no por el cajón ni la etiqueta, sino por obra y gracia de sus elementos y cualidades. La diferencia de palabra o de encasillamiento existe evidentemente; pero no es del todo despreciable porque sea secundaria. Conviene revolver de vez en cuando los cajones y los papeles por lo que puede habérsenos quedado en ellos y aunque no sea para más que ahuyentar las alimañas y poner en orden y limpieza toda cosa. En este caso hay para hacerlo un motivo especial; es la voluntad del poeta. El ha querido que su obra fuese una epopeya y se ha dicho, o dado a entender, con de-

masiada insistencia, que no lo es. Acaso él tenga razón de una manera u otra y le debamos justicia.

Zorrilla de San Martín ve en TABARÉ una epopeya, porque lo que mueve su acción e impone el desenlace es un agente superior al hombre: lo maravilloso, la voluntad divina. Ni los personajes, ni los lugares, ni la forma exterior y literaria; ni, en una palabra, otra cosa que lo expuesto, influye en esta caracterización de la obra. El poeta habla, es verdad, del "espíritu épico"; pero a renglón inmediato muestra que no consiste a sus ojos más que en la impulsión sobrehumana de los acontecimientos. "La encarnación de sus leyes misteriosas en los sucesos humanos se llama creación épica". DON QUIJOTE, LA VIDA ES SUEÑO y los cantos de Osián son, de acuerdo con esto, sus ejemplos de epopeya.

Hay aquí una cuestión baladí, confusamente planteada. Es verdad que hasta ahora no se ha producido ninguna epopeya sin la intervención de lo maravilloso en calidad de máquina, y en cierto sentido puramente histórico, puede sin duda afirmarse que no hay epopeya sin agente divino. Esta circunstancia, sin embargo, podría ser meramente ocasional, y ahora o en lo futuro nada impediría que la epopeya de un pueblo sin

dioses o con ellos fuera una epopeya humana y nada más que humana. Nuestra independencia patria cantada en una epopeya daría o no entrado a lo divino o sobrehumano según el gusto y las creencias del poeta. Zorrilla de San Martín mostraría en ella al país geológica, etnológica, geográfica y sociológicamente predestinado a la libertad y es seguro que bajo todas esas obscuras tendencias naturales descubriría un designio de Dios como ya lo hizo en el discurso pronunciado en la inauguración de una estatua a Juan Antonio Lavalleja, de CONFERENCIAS Y DISCURSOS y en los primeros capítulos de LA EPOPEYA DE ARTIGAS. Probablemente suprimirían por inútiles, en la obra, esas fuerzas naturales intermediarias entre lo divino y lo humano, los que han descubierto e invocado una Virgen de los Treinta y Tres como protectora especial de nuestras gestas heroicas. Ellos harían más sencilla la trama de lo maravilloso presentando a las claras y derechamente el milagro de los favores divinos. En cambio un poeta sin religión cantaría en nuestra historia una empresa puramente humana y natural, basada, si se quiere, en condiciones ignoradas o mal conocidas de raza y de suelo, pero, sin duda alguna, ajena a toda influencia celeste. El interés, reducido a cosas de la tierra y del momento, sería

bastante para contentar los entusiasmos patrios y las exigencias estéticas de honda y entera verdad sobre el alma y las costumbres de un grupo humano, y el cuadro no perdería, ni en su amplitud ni en su intensidad, lo que se necesita para una representación fiel de la vida histórica oriental. LA ILÍADA, la ODISEA y la ENEIDA son religiosas; sin embargo lo religioso en ellas sólo interesa nuestra curiosidad como fenómeno exclusivamente humano. Nadie admite en los dioses de Homero y de Virgilio más realidad que la del arte; para nosotros es, pues, indiferente en sus obras la intervención divina. Lo que buscamos y nos apasiona es su poesía humana, la pintura de las razas griega y latina. Este fondo inmenso de realidad humana, su exactitud y su grandeza en la representación de los dos pueblos, es lo que las eleva a la categoría de epopeyas. Nada semejante existe en LA VIDA ES SUEÑO. Sólo el romanticismo, a toda costa empeñado en confundir los géneros literarios, la ha podido llamar, en el sentido estricto del vocablo, epopeya. LA DIVINA COMEDIA, DON QUIJOTE y FAUSTO merecen que, por su grandeza, se rompa el molde antiguo de la suprema composición épica y se les dé puesto de iguales junto a las más altas creaciones del genio poético. Difieren hondamente entre sí y de las

epopeyas clásicas; pero su importancia como pinturas de una época, de una sociedad o de un tipo humano, es tal que, extrañas por su forma a la definición de la epopeya, la igualan por la transcendencia de su contenido. La Edad Media, el hombre de todos los días y de todos los siglos en sus anhelos de heroísmo y de felicidad no lograrán nunca intérpretes más altos que Dante, Cervantes y Goethe. Los tres, cada uno a su modo, han encerrado en sus obras el mundo que los rodeaba. Dante descubre en su corazón, con la vida agitada que le prestan sus odios y sus amistades, a la sociedad de su tiempo; Cervantes refleja en su mirada límpida, con una sonrisa interior, la imagen de la grandeza heroica en el marco de la realidad vulgar; Goethe mira en sí mismo a través de todas las situaciones, la única verdad y poesía del hombre y del mundo, el anhelo constante, la aspiración infinita.

En este sentido amplísimo del término, que ha permitido calificar de epopeya lírica al JOCELYN y de epopeya fragmentaria a LA LÉGENDE DES SIÈCLES, TABARÉ es epopeya con igual o mejor derecho que estas dos obras. Lo es por la elevación y transcendencia de su espíritu, por la pintura de la raza charrúa y del mundo americano. Poco importa que él cante la raza charrúa desaparecida

y esté destinada a la raza blanca, contra lo que ocurre en todas las epopeyas conocidas que siempre cantaron la misma raza a que eran destinadas; porque eso no altera ni su naturaleza ni su alcance.

Los charrúas ocuparon poco sitio en el mundo y no llenan todas las páginas del poema. Los amores de Tabaré y Blanca, que no son amores charrúas, desalojan de su mayor parte a la raza india. Del Libro Primero, sólo el primer canto es para ella; en el Libro Segundo cuenta apenas una breve enumeración de los caciques muertos (Canto I, partes IV, V y VI), un estupendo saludo a la raza incomprendida (parte IV), la pintura de un grupo de indios caminando (Canto II, parte IV) y otra de los mismos durmiendo (parte XI). La raza charrúa, sin embargo, está constantemente, como fondo de la acción, en el poema. Tabaré la encarna y representa, no en su realidad brutal y repelente, sino en el angustioso problema de su aniquilamiento:

Toda su raza
En él moría, muda sin quejarse,
Sola en la densa noche de su alma.

El poeta no ha querido para protagonista a un indio cualquiera; ha elegido en la raza caracte-

rizada por los ojos negros, a un mestizo de ojos azules, al más capaz de alma, al que mejor podía mostrar lo que su estirpe hubiera podido ser, no lo que fue:

¡Para llorar la moribunda estirpe
Una pupila azul necesitaba!

Del charrúa vulgar, de pómulos salientes, ojos estrechos y alargados y cabello clinudo, del verdadero charrúa si así lo prefieren los que no reconocen más verdad que la histórica, hay en TABARÉ algunos retratos individuales en la presentación de los caciques, otros generales del tipo indio y multitud de cuadros de costumbres y ceremonias. Habría que reproducir casi medio poema para dar una idea de lo que a este respecto encierra, y es mejor que los curiosos lo busquen y encuentren como el poeta ha querido ofrecérselo en su libro*.

El tema de la obra, su motivo fundamental, lo constituye, más bien que la raza charrúa, su destino, su muerte. El poeta describe a los indios, informa acerca de su vida; pero sólo incidentalmen-

* Quizá a este respecto un espíritu muy exigente podría descubrir algunas impropiedades. Zorrilla de San Martín sabe que los indios no conocieron el caballo sino por los españoles; sin embargo al describir la impresión

te los mezcla a la acción, en el ataque a los españoles que precede a la captura de Magdalena, en la situación en que se encuentran frente a San Salvador y en la sorpresa nocturna de este pueblo. Ya han caído todos sus caudillos cuando la acción se inicia; ya los últimos charrúas, dispersos y reducidos a la impotencia, están irremisiblemente condenados al exterminio.

¿Qué queda entonces de la tribu errante
Del Uruguay? ¿Qué, de su altiva raza?
Aun resta su agonía; asida al suelo,
La fiera agita su convulsa zarpa.

Quedan indios aún para la muerte.

El poeta, al comenzar sus cantos, se interroga sobre el enigma de la raza indígena:

Para ella el horizonte cierra el mundo
Con un muro de piedra;
Tras él duermen las tardes y las lunas,
Tras él la aurora duerme y se despierta.

---

de los charrúas ante la primera nave europea que ven, dice de ésta, como si ellos estuvieran habituados a cabalgar:

Llega a la costa, y agarrando al río
Por la erizada crin, en él se sienta.

(Libro I, Canto I, v)

Da por seguro que los indios conocían el perro y hasta

Cruza el salvaje errante
La soledad de la llanura inmensa;
Y el amarillo tigre, como él, hosco,
Como él, fiero y desnudo, la atraviesa.

El tigre brama; el indio
Contesta en el silbido de su flecha.
¿Dónde va? ¿Qué persigue? Tras su paso,
Sobre ese hermoso suelo ¿qué nos deja?

¿Para él está formada
Esa encantada tierra
Que a los diáfanos cielos de Diciembre
Les devuelve una flor por cada estrella?

¿Para él sus grandes ríos
Cantando, se despeñan,

---

lo tenían mezclado a sus supersticiones, — cosas ambas, para mí, completamente inciertas:

El Uruguay en vano
Sale a su encuentro y ladra bajo de ella
(Libro I, Canto I, v)

Son los perros que roen a las lunas
Y apagan las estrellas
(Libro III, Canto II, xi)

Persiguiendo a la luna
Los perros negros van
(Libro III, Canto II, xii)

Los perros que devoran a las lunas
No ladran como yo
(Libro III, Canto II, xvi)

Los himnos inmortales de sus ondas?
¿Qué fue esa raza que pasó sin huella?

¿Fue el último vestigio
De un mundo en decadencia?
¿Crepúsculo sin día? ¿Noche acaso
Que surgió obscura de la noche eterna?

La obra entera responderá a esta inquietud de la conciencia ante el misterio de la tribu extinguida, con una explicación indecisa, articulada entre sollozos. Recuérdese que en *El Angel de los Charrúas* Zorrilla de San Martín llamaba "inocente" a esa raza y lamentaba su extinción inicua. En TABARÉ vuelve sobre el mismo tema para justificar la voluntad exterminadora de Dios. Los charrúas, incapaces de regeneración cristiana, han desaparecido; concebidos en la iniquidad y en el pecado, en ellos han muerto por inescrutable designio; la justicia terrible del Dios de los castigos y las venganzas está hecha. El poeta acata su fallo; pero no acierta a tranquilizar con él su corazón de hombre, y saluda, con respetuosa admiración y profunda tristeza, a la raza extinguida:

¡Héroes sin redención y sin historia,
Sin tumbas y sin lágrimas!
¡Estirpe lentamente sumergida
En la infinita soledad arcana!

¡Lumbre expirante que apagó la aurora!
¡Sombra desnuda muerta entre las zarzas!
Ni las manchas siquiera
De vuestra sangre nuestra tierra guarda.

¡Y aun viven los jaguares amarillos!
¡Y aun sus cachorros maman!
¡Y aun brotan las espinas que mordieron
La piel cobriza de la extinta raza!

Héroes sin redención y sin historia,
Sin tumbas y sin lágrimas,
Indómitos luchasteis... ¿Qué habéis sido?
¿Héroes o tigres? ¿Pensamiento o rabia?

Como el pájaro canta en una ruina,
El trovador levanta
La trémula elegía indescifrable
Que a través de los árboles resbala,

Cuando os siente pasar en las tinieblas
Y tocar con las alas
Su cabeza, que entrega a los embates
Del viento secular de las montañas.

¡Sombras desnudas que pasáis de noche
En pálidas bandadas,
Goteando sangre que, al tocar el suelo,
Como salvaje imprecación estalla...

Yo os saludo a pasar. ¿Fuisteis acaso
Mártires de una patria,
Monstruoso engendro a quien feroz la gloria,
Para besarlo, el corazón le arranca?

Sois del abismo en que la mente se hunde,
Confusa resonancia,
Un grito articulado en el vacío
Que muere sin nacer, que a nadie llama.

Pero algo sois. El trovador cristiano
Arroja húmedo, en lágrimas,
Un ramo de laurel en vuestro abismo...
¡Por si mártires fuisteis de una patria!

Esta incertidumbre quita en parte al retrato de la raza charrúa la seguridad de carácter propia de las epopeyas para describir a los pueblos que en ellas se cantan. A cambio de la firmeza épica, ofrece al gusto de nuestros días una vaguedad misteriosa. Tabaré, el indio imposible, con su doble y opuesta personalidad, vacilante entre la exaltación afectiva y la fiereza bárbara, alternativamente arrastrado por esas tendencias que no llegan a aquietarse y componerse en armonía, es por su condición incierta el representante más genuino de su raza estudiada en la pugna de su índole con el espíritu cristiano.

Ha podido afirmarse que Tabaré no es personaje de epopeya. No lo es sin duda, si se persiste en tomar a las epopeyas clásicas de modelo para las epopeyas modernas. La guerra fue un tiempo la más grande acción de los pueblos; el guerrero tuvo entonces el privilegio de la superioridad. Eneas, sin embargo, es menos militar que pensador, y tiene para nosotros el encanto de su ternura reflexiva. El espíritu de los tiempos ha cambiado desde los tiempos de Grecia y Roma: hoy preferimos el pensamiento a la proeza y nos complace más la intimidad que el campo de batalla. ¿No ha dicho un filósofo que, gastada con el tiempo, en el afinamiento de la sensibilidad humana, la poesía bárbara de la ILÍADA, sólo sobrevivirán de ella, un día, la sonrisa llorosa de Andrómaca en la despedida de Héctor, y el abrazo de Príamo a las rodillas de Aquiles en demanda de conmiseración para su hijo muerto? Pues todo TABARÉ está hecho de ternura afligida; todo él es belleza con lágrimas; todo, alma y corazón heridos por la adversidad inexorable de los destinos trágicos.

La actividad épica no es ciertamente un rasgo culminante en el protagonista; no lo es tampoco en el poema. Hay en éste una situación primordial y decisiva: es la lucha tremenda, cuerpo a

cuerpo, entre Tabaré y Yamandú, que ha raptado a Blanca y la tiene a su merced en el bosque. Un poeta épico hubiera naturalmente descrito, con todas sus fases y peripecias, en toda su amplitud, en todo su vigor, esa contienda catastrófica. Zorrilla de San Martín apenas la menciona; pone toda su atención en Blanca, que está allí, encogida sobre el suelo, acurrucada con espanto, la cabeza escondida entre las rodillas y los brazos, los ojos sin vista, de espaldas a los indios; y el poeta no dirá lo que sucede entre los combatientes, sino lo que pasa en Blanca: su miedo, su ansiedad, su horror, después su perplejidad y su dulzura.

El protagonista lleva en su pecho una lucha de sentimientos incomprendidos, que por fuerza aniquila su voluntad, y con ella, los afanes del tumulto y de la guerra. Por eso, huraño, reconcentrado, al apartarse de los hombres, transporta consigo a sus soledades el interés del poema y le infunde un espíritu eminentemente lírico. Es lírico por la calidad de las emociones íntimas, por la resonancia inaprehensible con que el misterio responde siempre a su poesía en un eco vago y lejano, por la profundidad y transparencia de la expresión desnuda de adornos literarios.

Lo que da a la obra su tono, el sentimiento de

orfandad convertido en culto y transformado más tarde en amor casi religioso, fue en el poeta — ya lo hemos visto al ocuparnos de sus primeros años y de su primera obra— una verdad sentida con toda el alma desde su infancia. El relato del P. Enrich se enriquece en el poeta con los datos referentes a una madre, que en aquél no aparecía. El indio niño, como el poeta, queda huérfano y vive sumido en el recuerdo de su madre muerta. Esta preocupación se mezcla después a sus amores imposibles y pone en ellos una nota de pureza mística. Así, más bien que la imaginación, es la vida misma del poeta, lo que en TABARÉ crea al personaje principal y compone la fábula. Todavía puede agregarse a esto que el poema se ha ido formando solo en su espíritu. Los primeros versos escritos por él:

Vosotros, los que amáis los imposibles,
Los que vivís la vida de la idea;

. . . .

Los que escucháis quejidos y palabras
En el triste rumor de la hoja seca,
Y algo más que la idea del invierno
Próximo y frío a vuestra mente llega

Al mirar que los vientos otoñales
Los árboles despojan y los dejan

Ateridos, inmóviles, deformes,
Como esqueletos de bellezas muertas;

son un desenvolvimiento de la idea expresada en la última parte de *El Poema de las Hojas:*

¿Quién, al ver en los surcos del camino
Las pobres hojas que los vientos llevan,
De una vida de amor y de ilusiones
Verá la triste huella?

¡Cuántos hay que al mirar las amarillas
Hojas que se revuelcan,
Sólo ven la venida del invierno,
Del seco bosque en las dolientes quejas!*

La *Introducción* de TABARÉ desarrolla el tema tratado en *La Inspiración,* una de las producciones probablemente más antiguas de Zorrilla de San Martín. *¡Madre mía!,* y *No era un sueño* están inspiradas en el culto de la memoria materna y con la poesía *Buscándola,* presentan claramente la situación después repetida en TABARÉ. El *Angel de los Charrúas* llora la muerte de la raza. Y no ya una u otra composición, como las indica-

* ¿Es esto un recuerdo consciente o inconsciente de la frase de WERTHER, carta del 27 de Mayo: "a quién la caída de la hoja no dice más que la proximidad del invierno"?

das, sino todas en NOTAS DE UN HIMNO revelan la espiritualidad idealista y melancólica de la obra futura. La forma es, hasta en algunos detalles de la expresión y del verso, idéntica. Así había escrito el poeta en NOTAS DE UN HIMNO:

El lago, el bosque y la ilusión despiertan

y dice en TABARÉ que hay historias

Que el mar y el cielo y el dolor nos cuentan;

y es la misma, entre otras, esta imagen de los dos libros.

El punto negro de contornos ígneos
Que al ver el sol en nuestros ojos queda.

(Las Almas)

Los puntos negros de contornos ígneos
Que deja en ellos una lumbre intensa

(TABARÉ)

Por último el drama TABARÉ, que no fue publicado, debió reunir y dejar que se alimentaran libremente en el espíritu del poeta, con la poesía de sus emociones y de las cosas, los elementos hasta entonces dispersos de su futura obra maestra. TABARÉ debía ser, en consecuencia, un perfecto retrato del autor, dulce, vago, lleno de misterio como él, y no seco ni brutal como los cha-

rrúas. La conciliación de estos elementos primordiales —el autor y la raza cantada— era difícil; el poeta supo sobreponerse a la dificultad: no cantó al charrúa en su vida libre y salvaje, lo cantó en su aniquilamiento y en su muerte.

Estos orígenes remotos, estos gérmenes y raíces de la obra, que se descubren en su autor antes de que tuviera la concepción clara de su poema, hacen evidente la falta de fundamento en toda insinuación y sospecha de imitaciones deliberadas para lo esencial o importante. Pueden encontrarse en TABARÉ los procedimientos de la narración osianesca y de la quejumbre becqueriana llena de dulzura y de misterio, cargada de repeticiones y de imágenes fluctuantes y nebulosas, con cierto dejo de melancolía y aire de ensueño; puede señalarse con toda precisión alguna fórmula ya usada por otros poetas; pero lo primero, Zorrilla de San Martín lo ha hecho suyo con el mejor derecho, porque a todos ha superado en esa manera de exposición, y lo segundo no solamente es raro, sino que no significa nada en una obra de aliento y de grandeza como TABARÉ. Maurice Barrès, al señalar el acento espiritualista de la obra, ha agregado que en la lengua francesa sólo Lamartine da alguna idea de él. D. Juan Valera no hubiese colocado a Bécquer sobre Zorrilla de San

Martín a pesar de ser quien más exactamente ha definido la influencia del poeta español en el americano: "Las asonancias alternadas; la acumulación de símiles para representar la misma idea por varios lados y aspectos; una sencillez graciosa, que degenera a veces en un prosaísmo y en desaliñado abandono, pero que da a la elegancia lírica el carácter popular del romance y aun de la copla; el arte o el acierto feliz de decir las cosas con tono sentencioso de revelación y misterio, y cierta vaguedad aérea que no ata ni fija el pensamiento del lector en un punto concreto, sino que lo deja libre y lo solevanta y espolea para que busque lo inefable y aun se figure que lo columbra o lo oye a lo lejos en el eco remoto de la misma poesía que lee: de todo esto hay en Bécquer y de todo esto hay en Juan Zorrilla de San Martín también".

Zorrilla de San Martín, quizá instigado por el propósito de exceder en su condescendencia a los mayores ataques de la crítica malevolente, no se ha contentado con aceptar como verdaderas las fuentes de TABARÉ señaladas en otros autores: las ha multiplicado. Homero, Esquilo, Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Schiller, Halm, Osián y Bécquer habrían sido algo así como los descubridores de la poesía que él recogió en su

poema. Son tantos y tan diversos los predecesores indicados que su influencia no podría condensarse en una fórmula sino presentando a Zorrilla de San Martín como el heredero y más legítimo representante de la poesía universal, hija y señora de todos los tiempos. El reproche injusto se convertiría de este modo en suprema alabanza.

Tiene, sin duda, alientos del Dante la pintura de Abayubá muriendo:

¡Cómo cayó! Al sentirse
Pasado por el hierro de una lanza,
Trepó por ésta hasta morir, cortando
Con el diente afilado por la rabia

La rienda del caballo, en cuya grupa
El español acaba
Con el puñal la destructora brega
Que la ocupada lanza comenzara.

También son dantescos los detalles que sirven a Tabaré para reconocer en Blanca una realidad corpórea:

No, no es ilusión, no es un fantasma;
Han crujido a sus pies las hojas secas,
Ha hecho mover las ramas al tocarlas,

como lo son igualmente, aunque en sentido contrario, las observaciones sobre la inmaterialidad de un aparecido y sobre la oración:

El viento que en su torno
Los centenarios ñandubáis descuaja,
No mueve ni un cabello del cacique
Que a través de los árboles resbala.

...una oración cruzó sin hacer sombra.
La inmensa soledad del firmamento.

Pero ni éstos ni, por muchos que fueran, otros detalles parecidos, quitarían al poema su originalidad indudable. Ella reside en su doble carácter épico-lírico, en su tema, en la descripción del mundo americano. No existe un solo punto de contacto entre el naturalismo desbordante con que está animado el bosque en el Libro Tercero y la concepción dantesca de la selva infernal de los suicidas; en ambos hablan los árboles; pero en ésta hablan como hombres que fueron y en aquél sólo tienen la voz de un misterio que refleja y objetiva en la naturaleza una alucinación febril de Tabaré enfermo y atormentado, que se aleja de Blanca y va en busca de la sepultura de su madre.

"Juan Zorrilla de San Martín —ha dicho Anatole France— es hoy para la América del Sud, lo que Longfellow en el siglo XIX para la del Norte: la voz, la grande voz del río y de la llanura". El poeta cita con orgullo estas palabras, y con su panegirista cree haber hecho obra de belleza con

el limo de su tierra virgen y hermosa. La naturaleza de nuestro país no está reproducida en TABARÉ como simple teatro pintoresco de la acción. La estremece toda, como en *El himno del Cielo,* una vida impenetrable de misterio:

¿Quién llora con la luna en los sepulcros,
Y ríe en las estrellas,
Y respira en las auras otoñales,
Y anima la hoja seca,
Y es perfume en la flor, gota en la lluvia
Y en la pupila idea?

Acaso en los espacios infinitos
Que el hombre no penetra,
La vida y la armonía se difunden,
En cuyas formas entran,
Como elemento indispensable y justo,
Los ignorados llantos de la tierra,

Los ayes de las razas extinguidas,
Su soledad eterna,
Los destinos obscuros, los suspiros,
Las lágrimas secretas,
Los latidos que el mundo no comprende
Y en la eterna armonía se condensan.

Zorrilla de San Martín, que ya en NOTAS DE UN HIMNO había señalado en la naturaleza un balbuceo y ensayo de expresión espiritual, hermana

perfectamente en las páginas de TABARÉ, al sentimiento general de la obra, las voces y los aspectos de las cosas, de los lugares, de la estación y del momento. No hay en todo el poema una sola descripción que, de una manera o de otra, no se mezcle al relato y no armonice con él. Algunas veces como a la entrada de TABARÉ en el bosque (Libro Tercero, Canto V, partes III y siguientes), el poeta se elimina de sus pinturas y traduce directamente las impresiones de sus personajes. Es más común que describa en nombre propio y así revele con toda intensidad su concepción idealista.

TABARÉ es una de esas historias
Que el mar y el cielo y el dolor nos cuentan.

A lo largo de todo el poema, como en ese verso, las realidades exteriores se mezclan y confunden con las más íntimas y acaban por unificarse con ellas y hasta convertirse algunas veces en representaciones vagas y misteriosas de sentido velado u obscuro.

Un símbolo, siempre repetido en todo o en parte, con variaciones que lo adaptan a los cambios del asunto, acompaña y reproduce la acción en cada uno de sus momentos principales. Después que en el Canto I del Libro I se ha contado como ha nacido y se ha criado Tabaré, hijo de Caracé, el caci-

que de los charrúas, y de Magdalena, la española abandonada en la playa por sus compañeros vencidos en la sorpresa de un ataque inesperado, empieza el Canto II con estos versos de significación imprecisa, que pueden no comprenderse bien sin atento examen:

¡Cayó la flor al río!
Los temblorosos círculos concéntricos
Balancearon los verdes camalotes
Y en el silencio del juncal murieron.

Las aguas se han cerrado;
Las algas despertaron de su sueño
Y a la flor abrasaron, que moría,
Falta de luz, en el profundo légamo...

Las grietas del sepulcro
Han engendrado un lirio amarillento;
Tiene el perfume de la flor caída,
Su misma palidez... ¡La flor ha muerto!

Esa flor caída en el río es Magdalena; las algas que la aprisionan en su seno son los charrúas; el lirio amarillento que nace de las grietas de un sepulcro y tiene el perfume de la flor caída es Tabaré engendrado por la raza condenada a extinguirse. Cunado muere Magdalena acaban esos versos con la exclamación: "¡La flor ha muerto!", y cuando al fin del poema también Tabaré muera, ese final dirá, en el Canto VI del Li-

bro III, refiriéndose a la madre y al hijo, con la misma exclamación modificada: "¡Han muerto!" Entre esos dos momentos, uno del principio y otro del término del poema, repetidas veces reaparecen los mismos versos, con los cambios convenientes para conformarlos a las ocurrencias del asunto. ¿No hace patente ese recurso del poeta que él quiere y procura arrancarse al relato directo de los hechos, esfumándolos en la borrosa indecisión de un símbolo, para sublimar el sentimiento que emana de ellos, en efusiones líricas?

Con más claridad se muestra esa tendencia, que asemeja el efecto de la poesía a la música, en el arrullo lastimero que entona la madre moribunda a su hijo para dormirlo, con el presentimiento de que lo deja para siempre solo en su orfandad:

Duerme. Si al despertar no me encontraras,
Yo te hablaré a lo lejos;
Una aurora sin sol vendrá a dejarte
Entre los labios mi invisible beso...

Yo formaré crepúsculos azules
Para flotar en ellos
Para infundir en tu alma solitaria
La tristeza más dulce de los cielos...

Yo empaparé de aladas melodías
Los sauces y los ceibos

Y enseñaré a los pájaros dormidos
A repetir mis cánticos maternos...

Examínense atentamente estos versos. Ellos parecen llanos y sencillos, e indudablemente lo son en lo que dice cada una de sus frases; pero cuando fueron escritos no había otros en nuestra lengua tan sutiles y complejos. Es evidente que no podrá la madre muerta hablar a su hijo a lo lejos: ni hacer que una aurora sin sol ponga su beso materno en la boca del niño abandonado: ni flotar en los crepúsculos azules para infundir en el alma del huérfano la más dulce tristeza; ni producir melodías con los árboles, ni enseñar a los pájaros a repetir sus cantos de madre. Todo es en esas frases incoherente , imposible, absurdo; pero de todo eso que, tomado al pie de la letra, sería disparatado, resulta sin embargo un halago misterioso de ternura y dolor por efecto de una correspondencia imprecisable y sugestiva entre esas invenciones quiméricas y el sentimiento que las inspira. Todo lo confunde, en el sentido etimológico de la palabra, una armonía de impresiones, y no son las notas aisladas de ese cántico lo que llega a nuestro espíritu, sino la esencia delicadísima de su conjunto extraño. De él se desprende y nos penetra una emoción vaga de pena

compasiva, una melancolía envolvente, un sentimiento indefinible, lastimero y delicioso a la vez.

Cuando Zorrilla de San Martín componía entre nosotros, de ese modo inusitado, realizaba algo como lo que se estaba intentando en Francia por unos pocos poetas, los simbolistas, que sólo serían imitados años después en América y España. Si aquello no era el simbolismo propiamente dicho, estaba en camino de serlo: era, cuando menos, su anuncio En vano se buscaría en los románticos nada parecido. Ni el más desenfrenado romanticismo en sus más atrevidas imaginaciones rompe de esa manera el orden natural de las cosas. Hace Heine que un pino del Norte y una palmera del Sud sueñen, separados, el uno con el otro, pero eso no es más que un símbolo transparente, de sentido obvio, acerca de la ausencia inquebrantable en el amor. En los citados versos de Zorrilla de San Martín, muy al contrario, entre lo que se dice y lo que se quiere significar con eso, la diferencia es extrema. No es posible traducir a un sentido razonable lo que exprimen esos versos raros, que se comprenden fácil y perfectamente, punto por punto, y que sin embargo sólo comunican, a la manera de la música, una excitación de la sensibilidad, sin objeto determinado. Esto es lo que sistemáticamente se propone

el simbolismo y lo que Zorrilla de San Martín hacía espontáneamente, ajeno a todo propósito de escuela, por inclinación natural de su temperamento.

Conviene recordar a este respecto que la imagen de la flor nacida en las grietas de las tumbas era ya de tiempo atrás como una obsesión del poeta, extraña al uso que de ella podría hacerse En LA LEYENDA PATRIA ella figura ya dos veces para indicar allí la inconsistencia del esfuerzo heroico:

Como esos lirios pálidos y yertos,
Desmayados suspiros de los muertos
Que entre las grietas de las tumbas crecen.

...los lirios que en las tumbas brotan
Al calor del suspiro de la muerte

El mismo procedimiento, aunque sin desarrollo, en notas aisladas, puede encontrarse en diversas partes de TABARÉ. Así, en la *Introducción* se dice que el poema es "lo que la muerte piensa" y que él está hecho con los "ecos que han dormido sueños de siglos en la obscura huesa". Así, de Blanca dice Tabaré que ella es la "voz de mis sueños" y "la voz del sueño de mis noches".

Es curioso encontrar antes de 1890 en un poeta americano que no tiene contacto ninguno con

la reciente poesía europea, esas derivaciones del romanticismo que intentan una expresión más imprecisa, más musical, más sugestiva, del sentimiento puro, y acude para ello al uso de un simbolismo vago, indefinido. ¿No hay en eso un indicio de cambio en la sensibilidad poética? Son los primeros anuncios de la renovación que se producirá mucho más tarde entre nosotros, y el mismo poeta que los trajo, Zorrilla de San Martín, no se daba cabal cuenta de ello.*

Fuera de los casos de expresión simbolista indicados, Zorrilla de San Martín, se vale exclusivamente del procedimiento más sencillo que consiste en animar con la emoción o la idea del momento sus descripciones de la realidad. Estas jamás son frías ni impersonales. Para el poeta la naturaleza toda encierra el sentido oculto de una voluntad divina: el espíritu de Dios, que en un tiempo flotó sobre las aguas, hoy se esconde a los

---

* Tal vez no hubiera él advertido su alcance y transcendencia sin estas observaciones. Cuando a solicitud mía, leyó estas páginas corregidas para el prólogo de sus OBRAS COMPLETAS, me dijo con su ingénita benevolencia que yo ponía aquí "una nota interesante", y como yo sonriera a sus palabras, porque eso indicaba que no había leído antes, sino muy a la ligera, mi trabajo sobre él, insistió, recalcando vivamente con la voz y el gesto su dicho: "¡Muy interesante! ¡Interesantísima!"

ojos incapaces de sorprenderlo, pero no a un poeta como Zorrilla de San Martín, en las bellezas del mundo.

El poeta ha puesto pues mucho de su propia alma en el indio de los ojos azules que venera la memoria de su madre, y ha infundido a la vez en la naturaleza un idealismo religioso. El poema es, de este doble modo, entrañadamente personal. Una sensibilidad romántica envuelve misteriosamente en él, con ternura y melancolía, e impregna de lágrimas, cuanto existe y cuanto ocurre. El asunto fundamental, que es la extinción de la raza charrúa, queda relegado a un plano secundario y es sólo el fondo en que se destacan las figuras centrales de Tabaré y Blanca sobre el pedazo de tierra que será nuestra patria. Más que el desarrollo de la acción importa esa tristeza enternecedora que brota de ella. Todo lo penetra y de todo se exhala un lirismo doloroso, que es la nota característica del poema.

La versificación de TABARÉ es quizá, contra lo que se ha dicho, la más apropiada al poema por su índole vaga y dulce. Los endecasílabos y eptasílabos asonantados, sin ninguna rigidez en la estructura de los cuartetos, dejan libre a sus movimientos naturales la inspiración del poeta. La forma es de por sí lo suficientemente fácil para

no imponer, por exigencias del metro o de la rima, el empleo del ripio y, por lo mismo que no se recarga con adornos artificiosos, mece al alma en la música del ritmo y en el halago monótono de la rima, y la entrega, sin distracciones, a la emoción compleja, delicada y flotante de una poesía llena de misterio y completamente espiritual.

Sus mismas cualidades para la expresión de la poesía íntima hacen que esta forma peque alguna vez de prosaica en las descripciones y los relatos. En algunas partes de escaso interés lírico, necesarias sin embargo para conducir la narración, hubiera convenido a lo prosaico del fondo una forma que lo hiciese menos sensible. La elección, a pesar de esto, ha sido buena; el poeta ha buscado, como era justo, la forma que más se avenía al carácter de la obra, no la que mejor hubiera disimulado los pasajes de menos importancia.

EL MORO EXPÓSITO del Duque de Rivas está escrito como TABARÉ, en versos asonantados; su única diferencia es el uso de eptasílabos que se hace en el segundo, mientras el primero emplea solamente el romanc heroico. Conviene comparar los dos poemas, de tan distinto espíritu, para ver hasta qué punto la forma que pesa y cansa en uno de ellos, ni siquiera se nota y sirve en el otro,

como canturia, para mantener la atención en un reposo favorable al ensueño y al misterio.

La asonancia es llana y continua en largas series de versos mientras no habla algún indio; en la boca de éstos se hace aguda y cambia para cada estrofa. La rima cortada así en terminaciones fuertes de versos de cinco o siete sílabas mezclados con otros de once, produce una impresión de sacudida y arrebato que acentúa en el sonido el carácter brusco del alma indígena.

En la parte meramente literaria, el autor ha señalado la influencia del lenguaje tupí, que según su parecer, presta viveza y novedad a su poema. El castellano de TABARÉ no exige particular estudio. Sencillo y corriente, contribuye por su naturalidad a hacer más fácil el encanto y la impresión de la poesía. No hay en sus frases una sola construcción violenta. La palabra cumple su oficio de nota en la música del verso y evoca sin tropiezos ni dificultades, a la vida del espíritu, un mundo de belleza y poesía.

Lo es TABARÉ en efecto: todo vive en él con la verdad del arte. Bueno es estudiarlo para comprobar sus excelencias y conocer mejor sus cualidades. No requiere estudio, sin embargo, la admiración de su poesía. Ella se impone con la seguridad persuasiva de las cosas más dulces y más

grandes: la ternura humana, el misterio y las bellezas de la tierra. TABARÉ encierra el alma de un poeta, el destino impenetrable de una raza y la naturaleza de América; es la revelación profunda de tres realidades que muy contados hombres penetran. Maurice Barrès ha escrito que es un capítulo de la Biblia de la Humanidad que se va componiendo con las epopeyas de todos los pueblos.*

---

* Zorrilla de San Martín hizo en *Tabaré* algunas correcciones de simples detalles en varias ediciones.

El poema fue traducido al francés por Rethoré (en versión últimamente corregida por Jules Supervielle), al alemán por el eminente hispanista Juan Fastenrath, al inglés por Huntington y por Owen, al italiano por Folco Testena y al portugués por Manoelito de Orvalles. Hicieron además en Montevideo traducciones parciales al italiano, Morandi, y al esperanto, Enrique Legrand.

V

La idea de emprender una gran obra sobre Artigas debió de señorear el espíritu de Juan Zorrilla de San Martín más de una vez durante mucho tiempo. ¿No era él acaso el poeta de la patria, y en su patria no es Artigas, por su pensamiento y por su acción, la figura prócer por excelencia? El solía citar su composición *El Angel de Guabiyú,* publicada en LA ESTRELLA DE CHILE, como prueba de su temprano artiguismo; con todo en LA LEYENDA PATRIA, que es posterior, el "Jefe de los Orientales" aparece apenas como una sombra perdida en turbios recuerdos. Fue sin duda más tarde cuando se precisó en culto de veneración el sentimiento de Zorrilla de San Martín por el gran caudillo de la idea democrática y republicana en el Río de la Plata. En 1907 la misión que el gobierno le confiaba, de escribir una memoria sobre el héroe para que sirviese de informe a los artistas llamados a proyectar su monumento lo obligó a fijar ya, definitivamente, su atención sobre el asunto. Sintió entonces que la memoria que se le pedía era muy poco para el

tema y para él. Su visión, a medida que miraba cada vez más intensamente al personaje, se iba agrandando y crecía en proyección ilimitada.

¿Cómo concretar, en forma escueta y sin vida, el hervor incontenible que irradiaba de Artigas a cuanto lo rodea? No daría seguramente una representación exacta de esa animación, que es lo esencial, una crónica fría de los hechos consumados. Eso hubiera sido exhibir los despojos secos y carcomidos de un esqueleto en vez de una grande alma, y Zorrilla de San Martín latía entero, con las palpitaciones de un corazón heroico y vivo, en el tema que se había apoderado, con dominio insacudible, de su espíritu. Su trabajo no podía limitarse a lo que se le encargaba. No podía él atenerse a los estrechos términos de la tarea encomendada y haría una obra considerable. Frente al monumento que habría de erigirse en bronce o mármol, crearía él un monumento espiritual, hecho de verdad, de amor, de veneración, en palabra "musical". La semilla había prendido en tierra propicia, y arraigaba vigorosamente para levantarse lozana al cielo espléndido y expandirse en fronda soberbia a todos los vientos.*

---

* Es difícil creer que los escultores extranjeros hayan leído los dos gruesos volúmenes de LA EPOPEYA DE ARTIGAS

No se trataba de hacer literatura; le chocaba a Zorrilla de San Martín la imposición de reducir a los signos artificiales en la escritura sobre el papel, lo que brotaba de su pecho con vibración profunda y comunicativa. Quería hablar: le subía a la boca la emoción irrefrenable. Su libro no estaría hecho en capítulos, sino en conferencias, en conversaciones. Naturalmente hablaría él solo.

A él se le había elegido entre cuantos pudieron ser llamados a esa tarea, porque él era el verbo de la patria. Tendría, pues, que dar su propia y

---

para proyectar el monumento. Era exigir mucho de su atención. Probablemente ellos se hicieron resumir ese libro o buscaron otra fuente de información más fácil. Del llamado a concurso resultó la estatua hecha por Angel Zanelli, que se levanta en la plaza Independencia.

A pesar de esa obra soberbia, los retratos de Artigas más difundidos son los de Juan Manuel y Juan Luis Blanes. Aparecen ellos reproducidos y multiplicados en las oficinas del Estado, en las escuelas, en las monedas, etc. Es cierto que la obra de Zanelli es una creación ideal que responde al espíritu del prócer y no intenta ajustarse a su fisonomía somática. Ella es a lo menos la expresión viva de una voluntad serena, en marcha indiferente a los obstáculos del camino, firme y segura en su propósito inquebrantable. Y eso fue Artigas. Nada tienen de eso las obras de los Blanes. Se dice que uno de ellos estudió las facciones para su efigie en los parientes del héroe. Es un decir infundado y vano. ¿Tenían acaso todas las personas de la familia una misma fisonomía? Si Artigas fue sin igual y único en su

"personal" interpretación, fervorosa, íntima, entusiasta, del asunto. Documentada y escrita se hallaba ya nuestra historia; su empresa era decir "como la sentimos y amamos los orientales", lo que es su verdad puesta en nuestro corazón, el credo de nuestra fe cívica.

¿Cosas de poeta? ¿Por qué no? El poeta, como el pueblo, adivina y comprende con tino certero, contra las vacilaciones y la incertidumbre de los sabios razonadores, cuanto verdaderamente le interesa. ¿Acaso no vio Zorrilla de San Martín a Artigas? "Espero que me creeréis si os digo que

---

pensamiento y su heroísmo, ¿por qué había de ser necesariamente semejante a los otros en su aspecto? ¿Cómo habría podido el artista descubrir en los posibles rasgos comunes lo que era privativo del personaje excepcional?

Los Artigas de esos dos Blanes son tipos vulgares sin el mejor signo de grandeza. Uno, al pie de la Ciudadela y otro en lo alto de su columna, tienen la actitud de quien dice: ¡Aquí estoy yo! y Artigas no era hombre de alardes y jactancias. ¡Y eso es lo que se reproduce en bronce barato para donarlo a las repúblicas hermanas sin que ellas lo soliciten ni tal vez lo quieran!...

Hay un solo retrato probable de Artigas. Es el que se atribuyó al sabio Bompland. Representa a un hombre físicamente acabado por la edad, que mantiene erguida la cabeza, derecho como una columna el tronco recostado al respaldo de una sila, descarnados el rostro y el cuello, desnuda la parte superior del cráneo, con el pelo encanecido y largo sobre las sienes, en la nuca y en las patillas que se prolongan hasta abajo de las orejas, grande y fina

yo he visto a Artigas en alguna parte, —asegura — y aun en más de una. Bien sabéis con cuánta precisión se ven estas cosas. Artigas me ha mirado, se ha movido en mi presencia, me ha revelado su carácter, sus actitudes, y hasta el color de sus ojos, en lo mucho que escribió. También conozco su voz..."

Repetidamente hace alarde Zorrilla de San Martín de que desprecia la documentación que se opone a su endiosamiento del héroe inmaculado ¿Qué valen, qué pueden valer contra su intuición segura y contra el instinto nacional que aclama a Artigas, las argucias de gabinete cerrado, expuestas en unos papeluchos discutidos?

---

la nariz aguileña, hundida la boca sin dientes, la mirada fija, sin objeto visible, como ajena a cuanto lo rodea, la mano derecha apoyada, a la altura del pecho, en un bastón que es sólo un palo. Es un Artigas octogenario, todavía fuerte, que ha resistido la traición, la derrota, el exilio voluntario y la miseria. Lo ha perdido todo en el mundo, pero conserva su entereza heroica. Tiene la majestad modesta y tranquila de su alma invulnerable.

En ese Artigas se han inspirado Pedro Blanes Viale y José Luis Zorrilla de San Martín para plasmar en cuadros y estatuas la figura del prócer en su madurez vigorosa. Bueno sería que esto se tuviera en cuenta y que la grosera estampa de Artigas popularizada por las autoridades nacionales se reemplace con las que responden al noble carácter y la grandeza de alma del que fue el más genuino y puro campeón de la libretad para América y de la república para sus pueblos.

Artigas no es un ente inválido: vive con más realidad que todos sus negadores: ¿cómo desconocerlo? Y Zorrilla de San Martín lo representa en su integridad preclara, envuelto en el misterio sin embargo.

Artigas, para él, es todo claridad; pero su luz esplendente brota en el seno de una sombra densa y religiosa. Es un predestinado que trae un mensaje al mundo y cumple un designio providencial. Viene conducido por una fuerza ignota, y abre en su marcha camino a un ideal indefectible. Hay sobre él un poder sobrenatural que lo empuja y lo sostiene contra la adversidad y la incomprensión de los hombres. Tiene mucho de los héroes de Carlyle.

Las conferencias de Carlyle SOBRE LOS HÉROES Y EL CULTO DEL HÉROE fueron para Zorrilla de San Martín un libro de cabecera. En ellas alimentó y confortó su idealismo transcendental. Estaba ya hecho por su catolicismo a la idea de una acción continua de Dios sobre las cosas humanas; Carlyle con su concepción del heroísmo como actividad superior y reveladora de nuevos destinos en el desenvolvimiento de la humanidad precisó en forma definida y viviente lo que era principio abstracto en Zorrilla de San Martín. El héroe se convirtió a sus ojos en enviado providencial. Por

eso no quiere darle explicación humana, histórica, etiológica. Por eso arranca a Artigas a toda influencia de las circunstancias y lo sublima sobre lo pasajero y lo contingente y hace de él un milagro incomprensible o poco menos.

Su Artigas no deja, sin embargo, de ser un hombre como todos los demás, aunque tiene un sello particular que lo distingue. Tiene el temple incontrastable de lo maravilloso en la condición común de las gentes ordinarias que lo tratan. Nadie más natural y sencillo en sus costumbres y modales; pero a todos impresiona y avasalla con su presencia. De lejos, para quienes lo persiguen o lo niegan, resulta un enigma; porque no lo pueden apreciar debidamente con el vulgar criterio de la razón ordinaria. Se necesita una fe de creyente para llegar hasta él cuando no se ha experimentado su acción directa; con esa fe, que Zorrilla de San Martín predica, el misterio se hace claro como la verdad más pura.

No es fácil que una inteligencia escéptica se preste a semejante ideología. Esta, más bien que atraer los espíritus cultos, los previene contra la obra de Zorrilla de San Martín. Ella hace que se piense generalmente que LA EPOPEYA DE ARTIGAS importa sólo como invención de poeta. El mismo Zorrilla de San Martín ha dado así una

arma contra su libro. Se desconfía naturalmente de un trabajo acometido y realizado con esa concepción sorprendente; se cree, sin examen, sin crítica, sin discusión, que todo es infundado e imaginario en los cuadros admirables del poeta. ¡La historia ha sido transformada en epopeya! Es un error: la historia es rigurosamente exacta, y es epopeya al mismo tiempo. El poeta no hace más que cantar la verdad.

Hay en ella un gran vacío; pero los hechos son hechos, y ni uno solo entre cuantos Zorrilla de San Martín afirma ha sido ni será probablemente contestado. Falta en el libro la explicación necesaria —humana, histórica— de los orígenes, de la formación del pensamiento que animó a Artigas en toda su carrera. Era muy difícil darla, porque no se conocen ni están a mano los elementos indispensables. ¿Cómo fue Artigas, desde el primer instante, el campeón de la independencia, de la república y de la democracia? Es posible que algún día se descubran y puntualicen relaciones, ahora apenas entrevistas, con la gran república del Norte. Se sabe que Artigas pedía, para difundirlas, una biografía de Wáshington y la historia de su patria. Los norteamericanos negociaban y contrabandeaban continuamente en el Río de la Plata. Pudieron sembrar ideas y aspi-

raciones de libertad y república en el descontento de los criollos. Pudo Artigas, más avisado y próximo a ellos, recibirlas y acogerlas con atención solícita y decidida. Zorrilla de San Martín no ha querido investigar en ese campo incierto y obscuro. Debió de juzgar que para su manera de comprender la misión de Artigas convenía, mejor que el tanteo vacilante entre dudosas conjeturas, la sombra espesa del misterio. Su Artigas se presenta con el mensaje que lo consagra, y el mensaje, que es sobrehumano, da testimonio fehaciente de su origen extraterreno. Zorrilla de San Martín acepta y acata el misterio inescrutable.

Hace más todavía: se hunde en las formaciones geológicas del continente americano, y particularmente de la zona ríoplatense, para confirmar la predestinación de estas tierras a la independencia, y en la "región de las madres" señala como antecedentes fatales de rivalidad futura, de lucha inevitable y de equilibrio final, las fundaciones de las tres ciudades atlánticas, Buenos Aires, Montevieo y Río de Janeiro. De este modo Artigas aparece como eslabón necesario de una cadena que liga, en plan cerrado, a los remotísimos períodos de la Tierra, la suerte de los pueblos. Todo eso tiene indudablemente mucho más de lucubración caprichosa que de historia razonada.

Eso no quita nada, sin embargo, a la exactitud estricta de la parte verdaderamente histórica. Se han dejado engañar los que admitieron, exagerando las declaraciones del autor, que él desprecia toda clase de pruebas y documentos. No bien publicada LA EPOPEYA DE ARTIGAS, el Dr. Eduardo Acevedo protestó públicamente porque Zorrilla de San Martín aprovechaba, sin recordar su nombre, su pacientísima y rica información del ALEGATO HISTÓRICO recién aparecido. Con la segunda edición se repitió el caso; esta vez fue Leogardo Miguel Torterolo el reclamante, que se indignó porque LA EPOPEYA DE ARTIGAS se mejoraba con sus descubrimientos sobre la toma del fuerte Santa Teresa y no mencionaba sus aportaciones personales. Ni el Dr. Acevedo, ni el señor Torterolo fueron justos: publicados sus trabajos, eran ya de todos, los documentos que ellos habían exhumado; no los despojaba de ninguna conquista, de ningún derecho, Zorrilla de San Martín. Utilizaba su labor meritoria, como toda la que precedió su libro. La historia de Artigas estaba ya perfectamente establecida; Justo Maeso y Clemente Fregeiro habían acopiado cuanto era esencial para ella; Carlos María Ramírez había rehabilitado al héroe contra la ciega detracción de sus impugnadores, Eduardo Acevedo,

con formidable tesón, reunía todo lo conocido, lo enriquecía con nuevas aportaciones y no dejaba nada por hacer, en su densa y enorme obra sobre JOSÉ ARTIGAS, para la vindicación del prócer. Tenía, pues, Zorrilla de San Martín, ya descubierto y acumulado por otros el material necesario para su labor de artista. A él le tocaba animar con palabras de vida el cuerpo muerto que los otros habían desenterrado y exhibido. Algo agrega él mismo a la copiosa documentación ajena, y es verdad que mientras calla las fuentes que aprovecha de los otros, menciona cuidadosamente, con más o menos disimulado orgullo, sus hallazgos. Es que lo suyo, que era nuevo, y por lo tanto desconocido, a la fuerza debía citarlo, porque no hubiera podido fundar sin ello sin conclusiones, y hubiera sido engorroso proceder a cada paso con igual miramiento para lo que ya era conocido y público. Zorrilla de San Martín ha querido que su obra fuese de lectura fácil y corrida, y la mención continua de sus fuentes hubiera estorbado ese propósito. En el libro entero no hay una sola nota para que no tenga el lector que apartarse del texto; de poner una, hubiera sido obligado llenar sus páginas con otras mil. Es, con todo, lamentable que esa falta de referencias y comprobaciones permita y dé asidero a la sospecha de que todo o mucho es in-

ventado y está en el aire como un sueño sin realidad. Lo que Zorrilla de San Martín desprecia no es la documentación indispensable y eficaz; es el argumento inválido que se levanta, con interpretaciones antojadizas y mezquinas, sobre papeles rancios, contra la verdad sólidamente arraigada en los hechos, en la vida, en la historia. ¿Qué significan las tentativas y las palabras de Otorgués, que se vende al español y aduce connivencias de Artigas, si éste desautoriza tal infamia con el desmentido categórico y rotundo que es toda su acción y toda su alma, y que está patente y claro en su contestación lapidaria: "Han engañado a V. S. y ofendido mi carácter cuando le han informado que yo defiendo a su rey... Yo no soy vendible, ni quiero más premio por mi empeño que ver libre mi nación del poderío español"? Zorrilla de San Martín, identificado con su héroe y con él metido en la realidad palpitante de las cosas, tiene un gesto desdeñoso para quienes se pierden, vacilantes y desorientados, entre embelecos y calumnias. No discutirá con ellos la verdad que habita su corazón, porque sería ofenderla; pero hace lo que basta: la muestra incólume y augusta en su esplendente grandeza. En muchos espíritus cavilosos queda, sin embargo, cierto recelo; un poco más de atención y con-

descendencia con la común desconfianza no hubiera sido inútil. Pero Zorrilla de San Martín es poeta, y canta, y no se aviene a menos: no se le exija que abandone a Artigas, que lo transporta en devoción entusiasta, para rebatir y convencer, con demostraciones de abogado, la mala o poca fe del adversario tenaz y del público descreído.

El asunto era digno del poeta; estaba hecho para atraerlo y seducirlo y ganarlo por completo. Artigas, que aparece de pronto, ignorado y humilde, en un rincón de su tierra, y asume y encarna la más genuina representación de una voluntad obscura de libertad y democracia latente en el pueblo, y se hace conciencia viva de ella, y por ella brega y sufre y es perseguido y calumniado y vencido, y sin embargo triunfa cuando está deshecho, porque es al fin su ideal lo que prevalece y queda; Artigas, que es grande y bueno, que es generoso y desgraciado, encierra su destino cuanto cabe de sublime en la vida y en la poesía. Lo que Zorrilla de San Martín más admira en él es su fuerte vida interior, sencilla, callada, humana, sin aparato, sin desplantes sin gestos. Lo llama vidente y profeta; no lo llama nunca general. No tuvo que forzar su imaginación para corregir y mejorar su personaje. Fue, al contrario,

tan poderosa en él la impresión ante el héroe que, para comprenderlo y explicarlo como lo veía, sintió la necesidad inexcusable de recurrir a lo sobrehumano y apelar al misterio.

No deja por eso, de ser al mismo tiempo la inteligencia perspicaz y despierta que requería el análisis de todo ese mundo confuso y turbulento que fue la Revolución de Mayo. Nadie hasta ahora ha penetrado con visión más segura en la psicología de sus prohombres, en la marcha de sus acontecimentos, en la significación de la efervescencia popular y anónima. En vano se habían esforzado los historiadores por conciliar con el ciego impulso del pueblo, que iba a la independencia y a la democracia, la perplejidad, la indecisión, las vacilaciones de sus dirigentes de Buenos Aires. La Revolución de Mayo era un caos; Zorrilla de San Martín, sin prevenciones torpes, sin apasionamiento sectario, sin odios ni malquerencias, con el solo amor de la verdad y el firme propósito de servirla, desentrañó su oculta realidad, en páginas claras y serenas, que impusieron silencio. Ni una sola voz autorizada ha hablado contra ella.

Miguel de Unamuno, que era corresponsal de LA NACIÓN de Buenos Aires, cuando se publicó LA EPOPEYA DE ARTIGAS, envió de España a ese dia-

rio tres artículos sobre el nuevo libro; los tres fueron preparados en prensa, pero solamente se dio a luz el primero; los otros dos, que trataban de *Artigas y el patriciado porteño* y de *El padre de la patria o la esfinge paraguaya*, después de compuestos, fueron desechados y nunca ni Zorrilla de San Martín ni el mismo Unamuno lograron obtener los originales. No hubo controversia ni protesta; se hizo un prudente silencio absoluto sobre las comprobaciones inatacables del poeta, que sabía ser un historiador exacto.

La figura de Artigas domina soberbiamente la obra entera; es en ella el corazón y la conciencia de un pueblo que lucha a muerte por su existencia. Zorrilla de San Martín lo envuelve en la aureola de un misterio constante. Hace de él un elegido, un vidente, un solitario, que lleva en su alma el gran secreto de un destino providencial. Esto no lo aísla, sin embargo, de las gentes que lo acompañan; convive entre ellas en su condición sencilla de hombre bueno. Tiene las virtudes naturales de una criatura terrena, de carne y hueso, que sufre y sabe condolerse, y hasta llora. La admiración del poeta se impregna de ternura cuando se acerca al héroe, y se complace en recordar paso a paso, tanto como su excepcional grandeza heroica, las aflicciones y angustias que

hicieron de su vida un martirio denodado. "La felicidad no era para él, —escribe— porque no es compañera de la gloria". No es la gloria de las armas y del mando la que Zorrilla de San Martín celebra principalmente en su personaje, sino otra muy distinta, sin formas ostentosas, íntima y callada, la de una elevación espiritual que no desfallece aunque sufre, que no cede jamás, que persevera en el infortunio, y a pesar de todo, se sublima en el mismo aniquilamiento final de su poderío exterior. Nada más trágico y noble que el cuadro de Artigas vencido.

Llena está la obra, aun en lo que es secundario, de pasajes maravillosos; las descripciones del suelo patrio, de Montevideo, del gaucho, el amplio cuadro de todo el pueblo oriental que emigra tras Artigas en el éxodo, y mejor todavía, la rica galería de los retratos, — imponente en su naturalidad sencilla el de Washington; señorial y deslumbrante como un relámpago, el de Simón Bolívar; pintoresco, estrafalario y espeluznante, a manera de un esperpento y en nada inferior a las más estupendas invenciones de Ramón María del Valle Inclán el de Gaspar Rodríguez de Francia; agudo, hiriente, sarcástriro, el de Carlos de Alvear; hondamente emotivo en su humilde grandeza, el del indio Andresito, adoptado como hijo por Ar-

tigas. Son tales estampas y epopeyas, breves obras maestras que no desentonan, como cosa aparte o diferente, en las mil quinientas páginas del libro.

No sin razón justificada lo llamó el autor epopeya; porque si tiene la verdad rigurosa de la historia acerca de Artigas y de su pueblo, en la narración de los acontecimientos, se desenvuelve todo en la más pura belleza y respira la más alta sublimidad trágica en el destino del héroe.

En EL LIBRO DE RUTH explica Zorrilla de San Martín su manera de comprender la historia. No hay que tomar a la letra cuanto dice. Es indudable que se equivoca en el empeño de convertir a la historia en ciencia de experimentación, como Zola quiso hacer, en sus fatuos manifiestos doctrinarios, con la novela; exactamente como Zola con la INTRODUCTION A LA MÉDECINE EXPERIMENTALE de Claude Bernard, se confunde Zorrilla de San Martín con las REGLAS Y CONSEJOS SOBRE LA INVESTIGACIÓN BIOLÓGICA de Santiago Ramón y Cajal: los dos entienden que experimentar científicamente es sentir un objeto, asimilárselo, identificarse con él, después de haberlo observado bien. Nada importa eso ahora; lo que interesa es ver que Zorrilla de San Martín no concibe y realiza la historia como obra muerta, como relato frío, abstracto, de sucesos remotos. Quiere que sea y la

hace una resurrección palpitante de la vida en lo que tuvo, de esencial y curioso, lo pasado. Es la historia como la crearon en los buenos tiempos clásicos los griegos y latinos; sólo que Zorrilla de San Martín es un romántico desbordante de espiritualidad, a la manera de Michelet, y en su alma todas las cosas viven con aliento espiritual.

Dueño de la más segura y amplia erudición sobre la materia, no se esclaviza ni agobia bajo el peso y la confusión de los textos contrarios o insuficientes. Sabe despertar del polvo que la sepulta en los archivos, una época desvanecida. Todo lo anima su imaginación poderosa. A sus ojos vuelven a la existencia los muertos y renuevan la gesta que vivieron. Mira cara a cara a sus personajes: necesita, como él dice, verles hasta el color de los ojos y percibir el tono de su voz. No lo absorbe la seducción de sus figuras pintorescas; porque a la vez escudriña cuidadosamente sus gestos y maneras y en ellos desentraña su carácter y su espíritu.

Y no es un mero espectador impasible. Se entrega cordialmente al asunto; se confunde en él, y sufre o se alegra, aplaude o lamenta, y sigue siempre emocionado, la suerte cambiante del héroe y de sus empresas. Con todo, no hay una sola palabra de rencor, una sola insinuación de odio, en

el libro entero, a pesar de ser éste la vindicación de un gran hombre perseguido hasta la muerte y vilipendiado con las más crueles calumnias. Nada puede mejor que esto hacer aquilatar la sensibilidad noble y generosa de Zorrilla de San Martín.

Un transcendentalismo constante penetra los hechos más allá de sus causas inmediatas, y los eleva, con sugestiones misteriosas, a una esfera superior e ideal. En el desconcierto de los hombres agitados por ciegas pasiones y propósitos mezquinos, vigila Zorrilla de San Martín y señala una corriente fatal, irreprimible, de las fuerzas ocultas del espíritu, que se hace camino. Con potentísima vivacidad pasa inesperadamente del simple cuadro natural a su interpretación transcendental.

Esta viveza del movimiento constituye, en gran parte, la magia de su estilo. Desdeña las minuciosas explicaciones lógicas. Tiene el gusto de la forma paradojal, rápida y somera. Nada pierde en ella su pensamiento. Sería un error pensar que en ese intento arriesga sin compensación la claridad necesaria al discurso. Lo que omite en transiciones lentas lo gana con la intensa impresión del arrebato fulgurante. "Aptitud natural, —dice, y agrega sin ninguna interposición explicativa:— divina por consiguiente". "Lo que

en otro pudo ser una doctrina, —escribe,— en Artigas era una visión; otros podían saber la verdad: él era una verdad".

"El arte de la palabra, según expresión propia de Zorrilla de San Martín, consiste en hacerla cuerpo de un espíritu". Quiere significar de este modo que ella debe fundirse, consubstanciarse con el pensamiento, con el alma del asunto. No se trata simplemente de llamar a cada cosa por su nombre; que esto es elemental y exterior, y no basta en la obra de belleza la exactitud escrupulosa de un buen diccionario. Ella requiere el calor comunicativo de la vida. Zorrilla de San Martín ha dado a su obra toda su alma. En cada una de sus páginas está él, entero y desbordante, con su pasión de justicia, con su nobleza inalterable, con su idealismo generoso, con su amor a todo lo bueno y puro, con su llaneza franca y efusiva. Le gusta mostrarse vivamente, a la manera impetuosa de Carlyle, con relámpagos de genialidad deslumbrante; así, para citar sólo dos ejemplos entre millares de iguales casos, cuando anuncia solemnemente: "Os voy a hacer sonar horas de verdad y de gloria", o en forma desenfadada y popular falla: "Los hombres, cuando no son genios, son más hijos de su tiempo que de su madre". No rehuye, antes al contrario, busca la expresión per-

sonalísima que rompe con cierto aire familiar el tono grave del tema o de las circunstancias, y en esto recuerda también a Carlyle, lo mismo que a Sarmiento y Unamuno. Suele calificar de "bárbaros" a los que más estima por sinceros y fuertes: a Artigas desde luego, a Homero, a Shakespeare, a Sarmiento. Sobre Sarmiento escribe que "no era papelófilo" "y decía cosas reales, casi inconscientes. Por eso hubo quien le llamó loco, y por eso hoy le llaman genio". Dice de Artigas y Sarmiento: "Este loco sublime (Artigas) es algo más que un loco. No en balde lo entrevió Sarmiento, el otro loco". No le chocan las rarezas; acentúa con notas de incongruencia aparente lo extraordinario. De Carlyle, que no es para él un modelo tiránico, pero sí una fuente inagotable, toma la designación de cosa "musical" para lo que irradia en repercusiones hondas y transciende en grandes movimientos, y la idea del "silencio" como actitud de profundo recogimiento y actividad secreta del espíritu. Hasta en el vocabulario pueden señalarse unas pocas, muy pocas, manifestaciones de ese prurito de singularidad: el desusado "siquier", "cualquier que sea", "malgrado". Tal vez responden a la misma inclinación del autor por lo sorprendente las comparaciones artificiosas de Artigas con D. Quijote, el rey Lear y Pedro Crespo.

Puede un gusto demasiado estrecho resistirse a tales detalles mínimos de la forma; puede, en materia de mayor importancia, un criterio severo de historia cerrado al misterio de lo maravilloso en lo épico rechazar como infundado el providencialismo particular que se atribuye a la acción del héroe; pero sea de esto lo que se quiera; ya se admita como simpática efusión del poeta o se juzgue impropia de la obra esa intervención personal del autor que no respeta límite ni vallas; bien se acepte o se recuse la presencia de una voluntad oculta en el destino de los pueblos; o pase todo eso inadvertido o confuso, como ha de ocurrir con la casi totalidad de los lectores, forzoso es reconocer que LA EPOPEYA DE ARTIGAS no tiene igual como historia patria, como estudio de la Revolución de Mayo y como libro, en prosa, de asunto americano.

Dos veces llamó epopeyas Juan Zorrilla de San Martín a su obra. Fue la primera para el canto de la raza charrúa; fue la segunda para la exaltación de nuestro héroe patriarcal. Una y otra vez lo inspiró la patria, y en ninguna fue la obra realizada inferior al asunto y a la valentía del intento. Ni en poesía ni en elocuencia hay en toda la América de lengua española un libro que pueda equipararse a TABARÉ o LA EPOPEYA DE ARTIGAS.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN MONTEVIDEO EL DIA
TREINTA DE NOVIEMBRE DE
MIL NOVECIENTOS CIN-
CUENTA Y CINCO, EN
LOS TALLERES GRAFICOS
"INDUGRAF"
CESAR DIAZ 1300